المنظمة العربية للترجمة

فيليب دوفور

فكر اللغة الروائي

ترجمة

هدى مقنّص

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية

المنظمة العربية للترجمة

فيليب دوفور

فكر اللغة الروائي

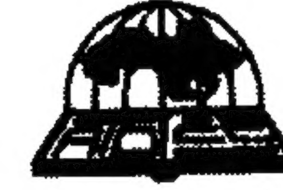
ترجمة

هدى مقنّص

دوفور، فيليب
فكر اللغة الروائي/ فيليب دوفور؛ ترجمة هدى مقنّص.
478 ص. ـ (لسانيات ومعاجم)
بيبليوغرافيا: ص 451 ـ 465.
يشتمل على فهرس.
ISBN 978-9953-0-2067-9
1. الأدب الفرنسي ـ تاريخ ـ العصر الحديث. 2. الفصاحة.
3. الخطابة. أ. العنوان. ب. مقنّص، هدى (مترجم). ج. السلسلة.
843.709

«الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة
عن اتجاهات تتبناها المنظمة العربية للترجمة»

Dufour, Philippe
La pensée romanesque du langage



المنظمة العربية للترجمة
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 5996 ـ 113
الحمراء ـ بيروت 2090 1103 ـ لبنان
هاتف: 753031 ـ 753024 (9611) / فاكس: 753032 (9611)
e-mail: info@aot.org.lb - http://www.aot.org.lb

توزيع: **مركز دراسات الوحدة العربية**
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 6001 ـ 113
الحمراء ـ بيروت 2407 2034 ـ لبنان
تلفون: 750084 ـ 750085 ـ 750086 (9611)
برقياً: «مرعربي» ـ بيروت / فاكس: 750088 (9611)
e-mail: info@caus.org.lb - Web Site: http://www.caus.org.lb

الطبعة الأولى: بيروت، أيار (مايو) 2011

المحتويات

القسم الثاني
علم اجتماع اللغة

القسم الثالث
مخيالات اللغة

مقدمة المترجمة

يندرج كتاب **فكر اللغة الروائي** ضمن المسار البحثي الذي خطّه لنفسه الباحث والكاتب فيليب دوفور (Philippe Dufour) الذي اهتمّ في كتبه السابقة بمسألة تمثيل اللغة في الرواية[1] وهو، في هذا الكتاب، يواصل عملية استكشافه منطلقاً من ملاحظة هي أن روائيي القرن التاسع عشر قد أدركوا الانعكاسات الهائلة التي حملتها ثورة العام 1789 في فرنسا على اللغة واستخداماتها، فكانوا صدىً لهذه الانعكاسات على مستويين أساسيين: المستوى **الأول** وهو شعرية الحوار الذي يحتل القسم الأول من الكتاب، والمستوى **الثاني** وهو اللغات الجديدة التي اخترقت الرواية انطلاقاً من المجتمع وقد جاءت دراستها في القسم الثاني من الكتاب. وعلى الرغم من المشارب الجمالية المختلفة التي ينتمي إليها روائيو القرن التاسع عشر، إلا أنهم يتواصلون جميعاً عبر فكر روائي يحمل تصويراً للغة خاصاً بكل واحد منهم، يرسم معالم ما أسماه دوفور «رواية فقه اللغة». ويجيء القسم الثالث من الكتاب ليقدم هذه التصورات اللغوية عند ثلاثة روائيين هم ستاندال، وفلوبير، وهوغو.

(1) منذ أن أصدر دوفور كتاب *Flaubert et le Pignouf* في العام 1993 وكتاب *Le réalisme* في العام 1998، نستشف لديه همّ مقاربة الطريقة التي تتمثل بها اللغة في الرواية.

وإذ يضع دوفور نفسه في وضعية إصغاء لمختلف اللغات الروائية، مثلما وضعت هذه اللغات الروائية نفسها في وضعية إصغاء لما يعتمل في داخل المجتمع من تغيرات لغوية تواكب ما يخترقه من تغيرات اجتماعية وسياسية، نجد الباحث والناقد قد تحوّل إلى كاتب آخر يضاهي الكتّاب والروائيين الذين يصغي إليهم في أسلوبه الأدبي الناقد أو المصغي والمبتعد عن الصياغة النظرية. انطلاقاً من هذه السمة المميزة لهذا الكتاب، لابدّ لنا أن نشير، ولو بسرعة ومن دون الدخول في التفاصيل، إلى أننا لم نكن في صدد ترجمة كتاب نقدي كما هو متوقع من أي دراسة أدبية، بل واجهت الترجمة أسلوباً أدبياً بالكامل، أو بالأحرى أساليب أدبية. ونقصد بهذا أنه فضلاً عن أسلوب الكاتب الأدبي الصرف، ضمّ الكتاب في جنباته أكثر من ألف استشهاد لعشرات الكتّاب من روائيين وشعراء وباحثين وغيرهم، وكان على الترجمة أن تحترم هذه الأساليب المتعددة والمتمايزة لتفيها حقّها، فلا تأتي كتابة هوغو، على سبيل المثال، مشابهة لكتابة بلزاك.

وإذ نصغي بدورنا إلى الكتاب، نسمع منذ السطور الأولى الحوار الذي يتبادله أعضاء الأكاديمية الفرنسية في جلسة صاخبة يندد البعض فيها بما فعلته الثورة باللغة، فترمينا الدراسة في خضم دينامية تاريخية أفقدت كلمات اللغة معانيها المطلقة التي كانت تصبو إليها في العصر الكلاسيكي لتصير، رهن النسبية مثلها مثل أي ظاهرة أو مؤسسة اجتماعية أخرى.

ينكب القسم الأول من الكتاب على «شعرية الحوار» ويلاحظ أن الشكوك التي تحوم حول اللغة التي خضعت إلى مختلف التطاولات والإساءات المشوِّهة لنقائها الكلاسيكي، قد انعكست على آليات نقل الحوارات الروائية وتمثيلها في الرواية، كما انعكست على

القيمة الروائية لتلك الحوارات. لقد صارت مشبوهة، وصار الكثيرون من الروائيين يهملون محتواها ليمعنوا في تحليل ما يرافقها من لغات جسدية ومكانية غير مقالة ومن مضامين مسكوت عنها ومتضمنة في الكلام. أما الكلام بحد ذاته، فقد تحول في الحوار إلى مؤشر يتحدث عن صاحبه وعن توجهاته وقناعاته السياسية وانتماءاته الاجتماعية. فيصير الحوار واصفاً للعلاقة التي تربط بين المتحاورين عبر مضمونه الضمني، بغض النظر عن مضمونه الواضح. ويصير الأسلوب غير المباشر المرسَل هو الوعاء الأسلوبي المثالي لرفع «بصمة» هذا المضمون، كما يقول دوفور. وهنا يترتب على الراوي القيام بوظيفة جديدة تتخطى مجرد عملية «نقل» الحوار لتصير تفسيراً له، أو كما يقول دوفور أيضاً «ترجمةً» له، لمنطلقاته ولانعكاساته، كما يفعل راوي بلزاك وستاندال وهوغو، فيما يقف راوي فلوبير أو بروست محتاراً أمام ترجمة المُقال.

يدور القسم الثاني من الكتاب حول تمثيل أو تجسيد اللغات الجديدة في الرواية التي صارت نوعاً من «أنثروبولوجيا اللغة». وهنا أيضاً ينطلق دوفور من المقولة الكلاسيكية التي تفترض «شفافية» الدليل اللغوي ووظيفيّته مع اعتبار أي خروج عن هذه القاعدة نوعاً من سجل هزلي يبقي على الرواية في أدنى دركات الأجناس الأدبية. ويلاحظ دوفور تغير النظرة إلى تنوع اللغات الاجتماعية مع الموقف الذي اتخذه ديديرو في نهاية القرن الثامن عشر من روايات الكاتب البريطاني ريتشاردسون التي تبرز خصوصية الكلام عند مختلف فئات المجتمع. وسيصير هذا التوجه الجديد واحداً من متطلبات الواقعية الروائية الأساسية في القرن التاسع عشر إذ سيحكم على الكاتب من خلال قدرته على الاختفاء وراء اللغات الخاصة بِكُلّ شخصية من شخصياته ليقدم كل واحدة منها مع احترام خصوصياتها. وفي هذا

الإطار، يعالج الكتاب المصاعب التي تواجهها الرواية في استخدام «الأسلوب الشفاهي» الذي يثبت شكل الكلام الشعبي المتحول في قالب جامد وهامشي يخالف ماهيته.

وفي معرض تقديم اندثار لغات الماضي المتمثلة بـ «الأصوات المصدوعة» التي تسمعنا إياها الأرستقراطية وما يقابلها من لغات ناشئة معبرة عن فسيفساء المجتمع الديمقراطي، نسمع همس قلق يتعالى في الرواية ليعبر عن خطر توحيد هذه اللغات المتنوعة تحت ما يمكن أن يسمّى بـ «صوت الإجماع» المتناسق. ويتساءل فيليب دوفور عن الشكل الروائي الذي ستحمله هذه «اللغة الحديثة» وأي لغات مسيطرة ستكون متمثلة في الرواية. وسرعان ما تستبعد الفصاحة البرلمانية التي يعبر الروائيون، في ما عدا هوغو، عن حذرهم تجاهها فيقدمونها إما من طريق الأسلوب غير المباشر أو حتى الأسلوب الساخر. أما اللغة الأخرى التي تتصدى لها الرواية فهي لغة الصحافة التي تسعى بدورها إلى الهيمنة عبر صناعة ما صار يشكل سلطة مستجدة بعد الثورة وهو «الرأي العام». وهنا يأتي دور الكلام الشعبي الذي صار الروائيون يستخدمونه لمواجهة توحيد استخدامات اللغة وأشكالها. ولم يعد هذا الكلام يخدم، كما في السابق خلال الحقبة الكلاسيكية، أهدافاً هزلية، بل صار يعبر عن إصغاء سياسي جدي يقدّمه كل كاتب على طريقته، حتى لو تطاول الكلام الشعبي على سلطة الراوي وكلامه.

في القسم الثالث والأخير من الكتاب، يربط دوفور الكتابة الروائية بمخيال لغوي خاص بكل روائي من خلال ثلاث دراسات مفردة لستاندال وفلوبير، ثم هوغو في محاولة لالتقاط خصوصية أسلوب كل واحد منهم وطريقة ارتسامها ضمن لغات عصرها.

ينطلق دوفور من مقولة لدى ستاندال توجّه إلى اللغة اتهامين،

الأول اتهام بأنها شديدة التجريد فلا تسمح للفردية المتميزة بالتعبير عن نفسها، و**الثاني** اتهام بأنها ليست عقلانية بما فيه الكفاية فتحول دون الوصول إلى ما هو شمولي وعام. ويعتبر دوفور أن غموض الكلمات يتجسد في الرواية الستاندالية من خلال قناعة سياسية تقوم على الاعتقاد بأن هذا الغموض التأسيسي يجعل اللغة الحامل الأساسي للأحكام المسبقة والأداة الرئيسة التي تستند إليها السلطة لترسيخ سطوتها. ويبيّن دوفور كيف أن ستاندال يسعى في رواياته، وبالأخص في رواية **دير بارما**، إلى كشف زيف اللغة والتنديد به وخصوصاً الانحرافات التي تشوب لغة السلطة.

يتطرق دوفور، بعد ستاندال، إلى تمثيل اللغة عند فلوبير من خلال دراسة دقيقة لواحدة من فقرات **مدام بوفاري** إذ يقارن الكلام بـ «قِدر مصدوعة». ويستكشف مختلف وجوه التفسير الممكنة لهذا النص معتبراً إياه نموذجاً عن التواصل الغرامي عند فلوبير، خاصة وأن هذا الأخير يرى في التواصل الغرامي نموذجاً عن التواصل الحقيقي. ومع انهياره تنتهي إمكانية أي تواصل بين البشر إذ إن فلوبير لا يحاول أن يغطي على ثغرات اللغة وشوائبها، بل على العكس يبرز استحالة التواصل بواسطتها. ويرى دوفور في طريقة إبراز أزمة اللغة عند فلوبير مبدأً جمالياً يهدف من خلال استراتيجيات انسحاب الكلام، إلى وضع الآخر في حالة حيرة عميقة لإجباره على الإصغاء إلى المقال.

وفي النهاية، تنطلق دراسة هوغو من مقولة لدى هذا الأخير تجعل من الرواية «منبر الديمقراطية». ويناقش دوفور الفكرة السائدة التي تعتبر أن رواية هوغو أقرب إلى رواية قضية مفعمة بالفصاحة المطنبة الهادفة إلى الدفاع عن أفكار الكاتب. أما دوفور فيبرز أساساً القوة الحوارية التي تحملها هذه الرواية مركزاً على إدراك هوغو

للأزمة التي أدخلتها الثورة على اللغة من خلال النقاشات التي تفتحها الحوارات حول معاني الكلمات المنخرطة في ديناميكية التاريخ. كما أن الفصاحة السياسية التي تحتل حيزاً واسعاً في روايات هوغو تظل خاضعة لديه لاستجوابات تتحدى معانيها وأهدافها. كما يبرز دوفور بشكل واضح كيف أن هذه الكلمة الفصيحة تظل مُقالة على خلفية من «الضجيج» المعبَّر عنه في الأسلوب الهوغولي في التعداد والمراكمة والتلميحات غير المفهومة أحياناً.

ويخلص فيليب دوفور في النهاية عائداً إلى «تأريخية الفكرة الروائية» حيث إن الرواية تبني معرفة استجابةً إلى حاجة. وفي القرن التاسع عشر استجابت الرواية إلى القلق الناجم عن الاضطرابات السياسية والاجتماعية والاقتصادية العميقة فصار تحليل ارتسامها في التاريخ وسيلةً لفهم جمالية الرواية. ومع اعتماد دوفور مفاتيح نظرية عديدة في تحليل هذه الجمالية، إلا أن ما يلفت هو ابتعاد النظرية بشكل واضح عن التحليل. فلا يأتي ذكر باختين وغوفمان مثلاً، وهما باحثان استقى منهما دوفور العديد من مفاتيحه، إلا في الملاحظات الهامشية. ولا يعلن دوفور جهاراً أنه قد استبعد النظرية عن قصد، ولكننا نتكهن أنه قد فعل هذا بدافع من إخلاص للفكر الروائي الذي يعتبر نفسه غريباً عن الفكر النظري، خاصة أن دوفور يبيّن في كتابه هذا كيف أن الفكر الروائي يتخطى النظرية ويسبقها. إن الرواية قد استشعرت بحدسها وبيّنت في حواراتها نموذج التواصل الجديد الذي لم تأتِ التداولية على تحليله إلا بعد ذلك بكثير. إن رواية فقه اللغة في القرن التاسع عشر هي رواية اختبارية حول ظروف التواصل وشروطه والمبادئ المؤسسة للتبادلات الكلامية وهو علم قد صار جزءاً أساسياً من العلوم الإنسانية في القرن العشرين وما بعده.

د. هدى مقنّص

توطئة

لقد تطاولوا على اللّغة

ـ كان موريس يقول: «آه! يا إلهي! يا إلهي!»
ناسياً أن الله كان قد ألغي.
ألكسندر دوما (Alexandre Dumas)
Le chevalier de Maison-Rouge

ـ آه!
ـ لماذا تقول: آه؟
فكتور هوغو (Victor Hugo)
Les misérables

تدور أحداث هذا المشهد بين «خالدين»(*) في العام 1843. كان فكتور كوزان (Victor Cousin) قد انتفض قائلاً لتوّه: «إن انحطاط اللغة الفرنسية قد بدأ في العام 1789». وما كان من فكتور هوغو إلا

[تجدر الملاحظة إلى أن جميع الهوامش المتسلسلة هي من أصل الكتاب، أما الهوامش المصحوبة بإشارة (*) والموضوعة بين [ ] فهي من وضع المترجمة].

(*) يطلق هذا اللقب «الخالدون» (Immortels) على أعضاء الأكاديمية الفرنسية.

أن أجابه: «في أي ساعة من فضلك[1]؟». الرد مضحك وفي نيته السخرية من فكرة شائعة آنذاك، وكثيراً ما حكي عنها غداة معركة الرومنطيقية، وهي فكرة لم تكن خاصة فقط بمسائل جمالية، فكلام كوزان يعكس قلقاً خفياً يُشْتَمُّ منه صعوبة القبول بالتاريخ، كما لو أن الثورة قد مسّت حقاً اللغة وطرائق استعمالها بالسوء. وهكذا، تساءلت مدام دو شتايل (Mme de Staël) قائلةً: «لماذا تضرّرت الفصاحة وتدهورت منذ سنوات الثورة الأولى في فرنسا»[2]. أخذت النماذج بالتفكك ومعها الفصاحة والمحادثة، وصار أكثر من مهاجر عائد من المنفى يبكي على طرائق الحديث القديمة المنقرضة. إذ حين عادت مدام دو جانليس (Mme de Genlis) في عهد القنصلية وأصغت، كما فوجلاس (Vaugelas)، بأذن طهرانية مصدومة، كتبت تقول: «واجهت أسباباً أخرى كثيرة أثارت انزعاجي؛ وجدت كلّ شيء قد تغيّر، كلّ شيء حتّى اللغة. إليكم أكثر ما صدمني من جمل، وأظن أن من المفيد بالنسبة إلى الشباب وإلى الغرباء أن نذكرها هنا: ce n'est pas l'embarras (لن يشكل هذا الأمر عقبة)، *se donner des tons* (يتبع طريقة في الكلام والتصرف)، des gens de même farine (أشخاص من النوعية السيئة ذاتها)، وهي جمل بدت لي فارغة من المعنى بقدر ما هي حقيرة، ولم أكن قادرة على أن أتخيل أنّ هذه الجمل أصبحت جزءاً من لغة الناس المهذبين. أما جمل: Cela est farce (هذا عمل مضحك)، cela coûte gros (هذا شيء مكلف جداً)، ce n'est pas le Pérou (هذا شيء لا يساوي الكثير)، un objet conséquent للحديث عن غرض باهظ الثمن، فهي ليست أقل

(1) Victor Hugo, *Choses vues*, p. 838.
(2) Germaine de Staël, *De la littérature* (1800), p. 395.

ذوقاً من سابقاتها»[3]. بدا فن المحادثة كما لو أنه انقرض مع هؤلاء الذين وقعوا، أو اللواتي وقعن، ضحية حقبة الإرهاب، وكانوا يحيون الصالونات. وبدا أكثر من هذا، كما لو أن المجتمع الجديد الساعي وراء المفيد قد ألغى الظروف الضرورية للاحتفال بعيد الكلام هذا. وقد لخّص مارك فومارولي (Marc Fumaroli) الوضع بقوله: «روح المحادثة الاجتماعية كانت قد ماتت في فرنسا مع سقوط النظامَين مدفوعَي الأجر المسؤولَين عن أوقات الفراغ الأرستقراطية، وهما النبلاء والكتبة»[4]، ملتقياً في ما يقول مع باربيه دورفيللي (Barbey d'Aurevilly) الذي قال، متحسراً على «المحادثة وهي الابنة المحتضرة للأرستقراطيات المتبطلة والملكيات المحتضرة»، «محادثة الأمس، مجد الروح الفرنسية الأخير وقد أجبرت على الهجرة أمام العادات النفعية والمنشغلة في عصرنا هذا»[5]. إنه لانطباع غريب يتحدث عن لغة قد أصبحت متعثرة وذات ثقل بورجوازي، ومحشوة بالمحدَثات (هل هي حقاً بهذه الكثرة أو بهذا الشيوع؟[6]) التي ينبغي التصدي لها. إن الكل يعلم أن خيار المجتمع الذي نريده يرتسم في اللغة ويصادَق عليه فيها لأن الكلمة تكرّس الواقع. اعترض علماء النحو على شرذمة اللغة بالقول: «هذا الطوفان من الكلمات الجديدة

---

(3) Stéphanie de Genlis, *Mémoires sur la cour, la ville et les salons de Paris* (1825), p. 118.

(4) Marc Fumaroli, *Trois institutions littéraires,* p. 111.

(5) Jules Barbey d'Aurevilly, «Le dessous de cartes d'une partie de whist,» dans: *Les diaboliques*, pp. 191-192.

(6) جاك سيلار (Jacques Cellard) في *...Ah! ça ira, ça ira*، يحصي ألفي محدَث جاءت بها الثورة، ولكنها أحياناً صيغ نادرة حملها التاريخ مثل septembriseurs [لقب يطلق على الذين شاركوا في مذابح أيلول/ سبتمبر 1792]. كما إنّها تتألف في أكثرها من ألفاظ متخصصة في مجالات السياسة والإدارة والقانون. انظر: Max Frey, *Les transformations du vocabulaire français à l'époque de la révolution (1789-1800).*

والأساليب الغريبة والعبارات المتكلّفة والتراكيب المضحكة والكلمات المحلية التي يرش بها المتحدثون الثوريون خطاباتهم، والتي انزلقت شيئاً فشيئاً من المنصة إلى الصالونات، يشوّه إلى حدّ كبير لغة أمثال باسكال (Pascal) وبوفون (Buffon) وراسين (Racine) وفولتير[7] (Voltaire)». يحيلنا موضوع الانحطاط اللغوي إلى القناعة القائلة بوجود انحطاط تاريخي. فما من سبيل لفهم القلق الطهراني دائم التزمت بما يدعو إلى السخرية ما لم نستشف منه رجع الصدى السياسي. وحتّى نقتنع بهذا، يكفي أن نصغي إلى أحد أصوات الثورة المضادة وهو الفيكونت دو بونال (Vicomte de Bonald) المهتم بمحو آثار الماضي الجمهوري، إذ يندد بآخر إصدار **لقاموس الأكاديمية** (*Dictionnaire de l'Académie*) عن العام 1835، لأنه احتفظ بـ «قائمة كلمات اللغة الثورية البربرية والمثيرة للسخرية»[8]. ولم يتم الاحتفاظ وحسب بهذا الميراث الكريه، بل إن التنكيل باللغة قد استمر، وها هو نوديبه (Nodier) بدوره، في عهد ملكية تموز/ يوليو، يعترض بنبرة مأسوية على إصلاحات التهجئة التي رأى فيها «طريق الانحطاط»[9] المسلوك للأسف! كان يجري التحضير في الحقيقة لاستبدال حروف ـ *ois* بحروف ـ *ais*، وهذه فكرة أخرى لفولتير، مفكّر البورجوازية الذي يواصل عمله التهديمي حتى بعد وفاته! وأيضاً، لن تُصرّف أفعال ماضي الديمومة كما في السابق،

---

(7) Philipon de La Madeleine, *Grammaire des gens du monde, ou la langue française enseignée par l'usage* (1807), cité par: Wendy Ayres-Bennett, «Les ailes du temps et la plume du «remarqueur»: La tradition puriste au XIXe siècle,» *Romantisme*, no. 86 (1994), p. 39.

(8) Louis de Bonald, «Sur les langues», p. 149.

(9) Charles Nodier, *Notions élémentaires de linguistique*, p. 146.

حتى للحديث عن ذكريات الماضي الجميل إذ يجب من الآن وصاعداً طباعتها بلغة حديثة ممهورة بالختم الفولتيري. ثم، وأساساً، ألم تخسر الهوية الوطنية رمزياً شيئاً ما، عند تحوّل كتابة كلمة françois إلى français؟ يصادق قاموس الأكاديمية، بطبعة 1835 ذاتها، على ما جاء في الإصلاح[10]. وكما الثورة التي تقطع مع الماضي، قطع إصلاح التهجئة الكلمات عن أصولها وأخفى الصلات التأثيلية. وثارت ثائرة نودييه ضد «الإساءات التي تحملها هذه الكتابة الجديدة، شبه التدنيسية، والتي تنكِّر الكلمة وتشوِّهها وتعرّي اللغة من تقاليدها وعبقريتها وتفسد أجمل مظاهر الفكر الإنساني وصولاً إلى أصوله الأكثر نقاء فتقتل الروح بواسطة الحرف»[11]. بعد حوالى ثلاثين سنة، تذكّر سانت بوف (Sainte-Beuve) موقف نودييه هذا، والذي كان هو نفسه موقف شاتوبريان (Chateaubriand) بدافع من مَلَكية متطرفة، حين قال: «[...] كان موقفاً وطنياً وصلة أخرى مع الماضي»[12]. بين التاريخ واللغة تقوم علاقة استعارية أو علاقة مرَضية، إذ في طرائق الحديث يحكى عن عوارض انحدار. ويطرح جوزيف دو ميستر (Joseph de Maistre) بشكل مباشر المسلَّمة التالية: «إنّ كل تدهور فردي أو وطني يسبقه فوراً تدهور بنسبة مماثلة تماماً في اللغة، فكيف يمكن للمرء أن يفقد فكرة أو مجرد صوابية فكرة ما من دون أن يفقد الكلام أو صحة الكلام المعبِّر

---

(10) وبهذه المصادقة، يضفي القاموس الطابع الرسمي على تهجئة اقترحها حقاً فولتير وصارت شائعة منذ بداية القرن بين الكتّاب ودور الطباعة.

(11) Nodier, *Notions élémentaires de linguistique*, p. 196.

(12) Charles Augustin de Sainte-Beuve, «Observations sur l'orthographe française par M. Ambroise Firmin Didot,» *Nouveaux Lundis* (lundi, 2 mars 1868), p. 213.

عنها؛ وفي المقابل، كيف يمكنه أن يفكر إلى هذه الدرجة أو تلك من دون أن يظهر فكره في لسانه»[13]؟ بالطبع، جوزيف دو ميستر يفكر هنا بحلقات طويلة إذ يسعى إلى أن يبيّن كيف أن لغات «المتوحشين» منحطة ومتطابقة مع ثقافات زائلة، لا لغات أصلية بقيت على حالها. ولكن، ألا نرى خيالاً يمثل صورة الأوقات الراهنة وبرنامجاً ترميمياً وراء هذه الفكرة القائلة بأن حالة اللغة تشهد على حالة المجتمع؟ حين يجنّ التاريخ وحين يدّعي البرابرة الجدد تسلم السلطة لابدّ أن يتمتم اللسان. لا يهم في الحقيقة أن تكون هذه التأكيدات صحيحة من ناحية فقه اللغة، لأنها تسجل على طريقتها واقعة لا يمكن إنكارها، وهي بزوغ وضع كلامي جديد من رحم الثورة، وهو وضع محيِّر قد خُلط مع فساد اللغة.

لن يتكلم أحد كما في السابق بعد الآن. ومن الأرجح أن هوغو كان سيتفق مع كوزان على هذه النقطة. ولكن، نقول ببساطة أنه حيث يرى أحدهما انحطاطاً يستشف الآخر تقدّماً. اللغة هي التاريخ السائر: «[...] اللغة الفرنسية ليست «مجمّدة» ولن تتجمد أبداً. إن اللغة لا تتجمد. إن مسيرة الفكر الإنساني لا تتوقف، أو بالأحرى حركته، ومعه اللغات»[14]. يتقاسم هوغو وكوزان الافتراض المسبق ذاته والحقيقة البديهية ذاتها، وهي أن اللغة تتطور. وهكذا اندثر الحلم الكلاسيكي بلغة مستقرة بلغت نقطة الكمال. يشكل الانتقال من النموذج الثباتي إلى الفكر التطوّري قطيعة كبرى في مخيال اللغة. عصور جديدة وأقوال لم تسمع من قبل وكتابة جديدة. بعد الثورة، فهم الكاتب أنه لا يمكنه أن يعبّر عن نفسه بلغة راسين، ولن يكون

(13) Joseph de Maistre, *Les soirées de Saint-Pétersbourg*, p. 40.

(14) Victor Hugo, *Préface de Cromwell* (1827), p. 30.

بوسعه أن يرث حالة من اللغة ولا أصولاً للجمال. لقد سُحبت أداته من بين يديه، وعليه أن يستولي مجدداً على كلماته. لقد ولّى عصر التقليد الكلاسيكي، إذ إن إعادة إنتاج النماذج لا تصحّ إلا في الحقبات المتيقنة مما تود أن تنقله والمتجذرة بقوة في داخل قيم خالدة. أما الكلمة الرومنطيقية فعليها، في المقابل، أن تركب المجهول. وحين ينتقل التاريخ تكون الرغبة في التكرار عارية عن المعنى. هذا ما يقوله ستاندال (Stendhal) في **راسين وشكسبير** (*Racine et Shakespeare*): «لم تشهد ذاكرة مؤرخ قط شعباً عرف في عاداته ومصادر متعته تغييراً أسرع وأشمل من التغيير الذي وقع بين العام 1780 والعام 1823؛ ومع هذا يريدون إعطاءنا الأدب ذاته على الدوام». لكل مرحلة أسلوبها، وأسلوب العقول الأكاديمية يغالط التاريخ، كما قال ستاندال: «أرى أن هذا الأسلوب المرتب والمتصنّع، المملوء بالخواتيم الطريفة والمتحذلق، إن كان يجب أن أتحدث بصراحة، كان مناسباً بشكل رائع لفرنسيي العام 1785؛ فقد كان السيد دوليل (M. Delille) بطل هذا الأسلوب، أما أنا، فقد دأبت على أن يناسب أسلوبي أبناء الثورة والناس الذين يبحثون عن الفكر أكثر مما يبحثون عن جمال الكلمات، وأن يناسب أيضاً الناس الذين شاركوا في حملة موسكو بدل أن يقرأوا كونتوس كورسيوس (Quinte-Curce) وتاسيتوس (Tacite)، فشهدوا من كثب صفقات 1814 الغريبة»[15]. وهكذا انصبّ الأسلوب في قالب التاريخ.

صلاة لراحة نفس ريفارول

يقيم العصر الكلاسيكي علاقة هادئة مع اللغة، أو على الأقل هذا هو المظهر الذي يرتديه هذا العصر في عيني رجل القرن التاسع

(15) Stendhal, *Racine et Shakespeare* (1823-1825), pp. 39 et 58.

عشر. وهكذا، نجد كاتب مقدمة **قاموس الأكاديمية** (1835)، وهو على الأرجح فيلّمان (Villemain)، يصف اللغة الملساء في القرن السابع عشر، والتي يبدو كأنها تزيل كلّ الفوارق وتجمع المواقف المتعارضة بفضل تقارب في التعبير ووحدة في الأسلوب: «كان، إذاً، قد تشكل بفضل اللغة والأسلوب، نوع من الوحدة المتفقة تماماً مع اختلافات العبقريات. وإذ تترك هذه الوحدة للجميع حرية الشكل الخارجي إلا أنها تسِمه بطابع عائلي وقرابة طبيعية. كان هذا التشابه يسيطر على كل الآراء والأحزاب المختلفة»[16]. تحدث اليسوعيون والجنسينيون بصوت واحد. (لابدّ أن مونتالت (Montalte) كان سيعترض على هذا القول!). في العصر الكلاسيكي، كان الجميع يعلم ما يجب القيام به للتكلّم بشكل متقن. كان العرف اللغوي والعقل معه مُعَيّنَين أساسيين. وتوفرت أدلة استعمال اللغة الموجهة إلى مختلف فئات القراء من فنون الحديث وقواميس أكاديمية وقواعد معيارية وقواعد شعرية وبلاغية شكلت جميعها ذخيرة من القواعد والأصول المتاحة لِكُلّ شخص بحسب حاجاته، سواء أكانت كلاماً عادياً أو كلاماً بليغاً، شفهياً أو كتابياً. وفي مجموع هذه الكتابات، نستشف إحساساً بأن اللغة قد عثرت على نقطة توازنها. كما أن الإنسان الكلاسيكي مقتنع بأنه حينما يتكلم المرء بترتيب ودقة يكون تفكيره صحيحاً. يؤكد كونديّاك (Condillac) هذا الأمر (مع علمه بالصعوبة التي تعتريه) قائلاً: «[...] يقتصر فن التفكير كله على فن إتقان الكلام»[17]، ويفرض علم النحو على الكلامِ أن يكون نسخة

---

(16) Abel François Villemain, préface anonyme au *Dictionnaire de l'académie* (1835), pp. 340-341.

(17) Etienne Bonnot de Condillac, *La logique ou les premiers développements de l'art de penser*, dans: *Oeuvres philosophiques* (Paris: PUF, 1948), t. 2, p. 402.

منطقية عن الفكر. وتبدو اللغة كما لو أنها نهج تحليلي. ويتم هذا الأمر، بالطبع، عبر تعامل حذر، فالوعي اليقظ يترصد الأحكام المسبقة، ومن واجبه أن يحذر الكلمات الغامضة ويعيد تعريفها وتوضيحها. الكلام مرشد، ولكن المتكلم المسؤول يجب ألا ينساق وراءه. إن اللغة تظل قابلة للتحسين حتى عندما تكون مثبتة وقابلة للتغيير في نقاط تفصيلية معينة لا تهدد قدرتها التنظيمية والتوضيحية. اللغة الخاضعة للرقابة والقابلة لها شأن مستعمل لا يرفض حسن التوجيه حسب إملاءات الاستعمال السليم والذوق أو العقل السليم. يجتمع هذا التفاؤل اللغوي في احتفاء بوضوح اللغة الفرنسية، وهو وضوح يضفي عليها نوعاً من علاقة متميزة مع الحقيقة ويحمّلها نوعاً من رسالة. ومن بين اللغات الخاصة، يمكن للغة الفرنسية أن تقدّم ذاتها بوصفها لغة عالمية كان ريفارول لايزال يرفعها عالياً عشية الثورة حينما قال بفرح غامر: «هي محل ثقة واجتماعية وعاقلة، لم تعد لغة فرنسية، بل هي لغة إنسانية»[18].

وجاءت الثورة لتطيح بكل هذا اليقين. ولأن نقاط الارتكاز قد تهاوت وأصبحت القيم بحاجة إلى التأسيس من جديد، صارت الكلمات بحاجة إلى إعادة تعريف، فهزّة التاريخ قد جعلتها ملتبسة وقضت على أسطورة وضوح اللغة الفرنسية. خلقت الثورة حالة غموض في اللغة. شخّص بورك (Burke) شذوذاً في الكلمات قائلاً: «يدّعون إطلاق اسم الحرية المقدّس على الآثار الناجمة عن عجز رؤسائكم في كل فروع الدولة. ولكن هذه الحرية التي تكفر عن كل الذنوب، أين نجدها؟ [...] ومن ناحية أخرى ما هي الحرية من

---

(18) Antoine de Rivarol, *Discours sur l'universalité de la langue française...* (1784) (Paris: P. Belfond, 1966), p. 119.

دون الحكمة والفضيلة؟ إنها هذه أسوأ كلمة من بين الكلمات، لأنها تعني الفوضى والرذيلة والجنون من دون ما يرشد ويكبح ويقيّد. من يعرف ماهية الحرية التي تحييها الفضيلة لا يستطيع أن يقبل بأن يُلحق بها العار خطباء يتصنّعون الكلمات الكبيرة»[19]. تندّد مدام دو جانليس بدورها بإفساد الكلام في معرض ذكرياتها عن حقبة الإرهاب قائلة: «وهكذا، اضطرب كل شيء، الكلام والعادات ومعنى الكلمات والتعبير عن المشاعر والمديح والذم والرذائل والفضيلة [..]»[20]. إنها لفكرة شائعة تنتقل من أفواه الرجعيين إلى أفواه المناهضين للثورة. كان لاهارب (La Harpe) قد لاحظ بحدّة هذا الأمر حينما قال: «كل الكلمات الأساسية في اللغة هي اليوم معكوسة المعنى، وكل الأفكار الأولية مشوهة الطبيعة. لقد صار لدينا قاموس جديد ترتدي فيه الفضيلة معنى الجريمة، وترتدي الجريمة معنى الفضيلة»[21]. لقد دخلت اللغة في حالة تنافر أصوات، وغصّت بالمحدَثات التي لم تكن محدَثات من حيث الشكل بقدر ما كانت كذلك من حيث المعنى ما جعل الكلمات غير قابلة للتعرف عليها. في هذا الوضع الثوري، تطاير وهم الثبوتية وتكشفت اللغة عن مجموعة من الخطب حملت معها قيمة الكلمات. هل كان روبسبيير (Robespierre) يضمر الرد على لاهارب حينما أدخل بدوره الأضداد في جدلية وتحدّث عن كلمتي الإرهاب والفضيلة رابطاً معانيهما بالظروف؟ قال: «إذا كان محرّك الحكومة الشعبية إبان السلام هو

---

(19) Edmund Burke, *Réflexions sur la révolution de France* (1790), p. 313.

(20) Stéphanie de Genlis, *Mémoires sur la cour, la ville et les salons de Paris*, p. 134.

(21) Dans: *Le Moniteur* (juin 1793); cité par Françoise Douay-Soublin, «La rhétorique en France au XIXe siècle», p. 1087.

الفضيلة، فإن محرّك الحكومة الشعبية إبان الثورة هو الفضيلة والإرهاب في آن. هي فضيلة يكون الإرهاب من دونها مسيئاً، وهو إرهاب تكون الفضيلة من دونه عاجزة. ليس الإرهاب سوى العدالة السريعة القاسية التي لا تلين، فهو إذاً منبثق عن الفضيلة [. . .]»[22].

ضاع أفق الاتفاق، وانشقت اللغة إلى قسمين تنازعتها رؤيتان للعالم، وصار ريفارول فجأة بعيداً جداً.

اللغة الفرنسية في قرن الثورات

يعود الروائي بشغف إلى مسألة جذور الانقسام الحاصل في اللغة ويكرّس بلزاك (Balzac) لهذا الموضوع أول عمل موقّع باسمه هو **الثوار الملكيون** (*Les Chouans*) في العام 1829، بينما يكرّس هوغو له روايته الأخيرة، **ثلاثة وتسعون** (*Quatrevingt-Treize*) في العام 1874. ويدقق الاثنان في الخطابات المتناقضة لحظة لا تعود الكلمات تحمل المعنى نفسه بالنسبة إلى الجميع، فيتبدد الوهم الإجماعي حول اللغة الفرنسية. لنصغِ إلى الحوار المستحيل بين جيرارد (Gérard)، الضابط الجمهوريِ الذي سيموت عما قريب، ومونتوران (Montauran)، قائد الثوار الملكيين. تشتد حدة الإجابات وتتحوّل إلى ردود سريعة وعنيفة، علماً أن ثمة جثث منثورة في حواشي هذا الحديث. «سيدي، لن تفهم أبداً الألغاز التي تحويها محاكمة ملك، أجاب جيرارد بتعالٍ./ - فصرخ المركيز، وقد خرج عن طوره: أيتهمون ملكاً!/ وردّ جيرارد بنبرة احتقار: أيحارب فرنسا! فقال المركيز - هذه تفاهات، / وقال الجمهوري - هذا قتل

(22) Maximilien de Robespierre, «Sur les principes de morale politique qui doivent guider la convention nationale dans l'administration intérieure de la république», (5 février 1794), p. 118.

أب./ ليرد المركيز - بل قتل ملك»[23]! لم يعد للعقل مكان في خضمّ هذه الكلمة التي تتحول إلى صراخ. في **البؤساء** (*Les misérables*)، اتخذت المواجهة بين المونسينيور ميريل (Monseigneur Myriel) وعضو المؤتمر الوطني السيد ج. (G.)، الشكل المأسوي ذاته للردود السريعة والحادة حيث تقوم حجة بطرد أخرى: «ما رأيك بـ مارا (Marat) وهو يصفق أمام المقصلة؟ / - ما رأيك بـ بوسويه (Bossuet) وهو يرتّل تسبيحة الشكر على اضطهاد البروتستانت»[24]؟ يتناوب حوار الطرشان مع المونولوجات المتوازية. وفي مشهد من رواية **ثلاثة وتسعون** يذكّر برواية **الثوار الملكيون**، حيث يتواجه مركيز دو لانتيناك مع المواطن غوفان، الفيكونت هو أيضاً، تعلو زوبعة الكلمات أمام الواقع: «[...] ما نسميه نحن وَحْلاً، تسمونه أنتم الأمة»، «ولكنّ سفلاءكم وحقراءكم وفلاحيكم، ماذا يعتبرون أنها حقوقهم؟ قتل الله وقتل الملك. أليس هذا قميء حقاً!»[25]. وهكذا تنبني في باطن الحبكة الروائية أنثروبولوجية اللغات كاشفة عن أن مجموعات البشر تستعمل الكلمات، حتّى تصوّر واقعها هي، كما تراه.

وهكذا يعطي الانقصاف التاريخي دفعه الخاص إلى معرفة روائية لا يوازيها شيء في علوم اللغة المعاصرة. ويبدي بوضوح شديد انزلاقات المعنى التي لولاه لبقيت غير محسوسة حينما يمرّ الزمن بسلام، وتحل كلمة محل أخرى بهدوء من دون أن تؤثر في

---

(23) Honoré de Balzac, *Les chouans*, dans: *La comédie humaine*, t. 8, p. 1049.

(24) Victor Hugo, *Les misérables*, t. 1, p. 95.

(25) Victor Hugo, *Quatrevingt- treize*, pp. 404 et 407.

كان فكتور هوغو متمسكاً بشدة بطريقة كتابة عنوان الرواية [وهي كتابة خاطئة بالفرنسية] وكانت هذه طريقته في تحويل الرقم إلى تاريخ مشهود.

الانطباع العام. إنه عمل الصيانة العادي الذي تقوم به الأيديولوجيا التي تصحح تناقضاتها وتتأقلم مع الظروف. أما الروائي فهو يستشف في الكلمات صراعات التاريخ ومسيرته. إليكم على سبيل المثال اللفظ المهجور الذي أشار إليه راوي **ثلاثة وتسعون** حينما قال: «هذا ما كان يسميه أسلافنا «مؤخرة حفرة واطئة»[*]. مع اختفاء الشيء، لم يعد الاسم ذو معنى بالنسبة إلينا. من أفضال الثورة إننا نسمع هذه الكلمات بلا مبالاة كاملة»[26]. وكذا مع محدَثات المعنى: في رواية ستاندال بعنوان **أرمانس** (*Armance*)، يتحدث السيد دو ماليفير (M. de Malivert) عن ابنه، في عصر عودة الملكية كما تحدث في السابق لاهارب منددأ بـ «ولعه بما يسمّى المبادئ منذ أن غيّر اليعاقبة كل شيء فينا، حتى لغتنا»[27]. لقد أصبح الحرف المائل عند ستاندال وبلزاك وفلوبير (Flaubert) شكلاً طباعياً ضرورياً للإشارة إلى الكلمات، إذ لم يعد الروائي قادراً على استعمالها ببساطة، فهو يعكسها. يتعرف أموري (Amaury)، بطل **رهافة الحواس** (*Volupté*) إلى كادودال (Cadoudal) فيقول: «[...] كان **قاطع الطريق البطل**، عدو قيصر اللدود»[28] الحروف المائلة تذكر ساخرة[29] أسلوب السلطة الإمبراطورية وقد كذّبتها الصفة التي تحدد طبيعة الموصوف،

(*) هي ترجمة حرفية لا معنى لها لعبارة un cul-de-basse-fosse الفرنسية والتي تعني في الحقيقة سرداب، لكن الترجمة الحرفية وجبت لتبيان اللفظ المهجور.

(26) المصدر نفسه، ص 273.

(27) Stendhal, *Armance*, dans: *Romans et nouvelles*, t. 1, p. 169.

(28) Charles Augustin de Sainte-Beuve, *Volupté*, p. 177.

(29) «حين نستعمل تعبيراً، نشير إلى ما يشير إليه هذا التعبير، وحين نذكر تعبيراً، نشير إلى هذا التعبير» (Dan Sperber et Deirdre Wilson, «Les ironies comme mentions», p. 404).

السخرية حولت إلى موضوع، وهو موضوع شكّ، اللغة التي ادعت التكلّم عن العالم وصارت منحلة في إطار مكوناته. هي تذكر الكلمة وتعزلها.

«قاطع الطريق البطل»، في إرداف خلفي يليق تماماً بأموري الذي يظل، على الرغم من كل شيء ذاك المتردد القابع فوق المعمعة. ما من شيء عرضي في هذه الظاهرة، إذ إنها لا تتلاشى مع النوبة الثورية، وقد غذّتها حقبة الإمبراطورية واستمرت عند عودة الأزمنة الرجعية بعد معركة واترلو (Waterloo). تفخر مدام دو لانجيه (Mme de Langeais)، في شخصية دوقة دو فوبور (du Faubourg)، بلفظ «بيونابرت» (Buonaparte)، تماماً مثل السيد دو رينال (de Rênal)، وهو مخلوق من صنيع العام 1815، أو مونسينيور لاندرياني (Landriani) في **دير بارما** (*La chartreuse de Parme*)، بينما نرى السيد مادلين (Madeleine) يثير غضب رئيس محكمة آراس (Arras)، وهو من رجال السلطة، حينما وشت كلمة قالها بتعاطفه مع البونابرتية: «[...] كان قد صدم لأن رئيس البلدية قد قال الإمبراطور وليس بيونابرت»[30]. ترسم طرائق الكلام الخطوط الأولى لصورة المتكلم السياسية: «أن تقول: قتلة الملك، أو أن تقول الناخبين، أن تقول: الأعداء، أو أن تقول: الحلفاء، أن تقول: نابوليون (Napoléon)، أو أن تقول بيونابرت، كان هذا يفصل بين شخصين أكثر مما تفعل هوة سحيقة»[31]. كانت اللغات تنتصب الواحدة ضد الأخرى، حتى في عهد ملكية تموز/ يوليو، حسب قول ستاندال: «[...] في المقاطعات، فقد الاتصال تماماً، حتّى الاتصال غير المباشر، بين الطبقات العدوة»[32]. لم يندمل جرح اللغة، وقد هزّت القطيعة الأصلية، المتجددة باستمرار في قرن

---

(30) على التوالي: Honoré de Balzac, *Le père Goriot*, dans: *La comédie humaine*, t. 3, p. 114; Stendhal, *Le rouge et le noir*, dans: *Romans et nouvelles*, t. 1, p. 228, et *La chartreuse de Parme*, t. 2, p. 221; Victor Hugo, *Les misérables*, t. 1, p. 385.

(31) المصدر نفسه، ص 184.

(32) Stendhal, *Lucien Leuwen*, dans: *Romans et nouvelles*, t. 1, p. 816.

الثورات هذا، نهائياً صورة اللغة الواحدة وغير القابلة للانقسام. لقد صار الكاتب يعرف أن اللغة تتألف من رؤى للعالم المتحوّل وستحاول رواية القرن التاسع عشر التفكير بهذه الكلمة المتبدّلة.

ما من وقت لنسيان الانقصاف الكبير الذي حل في العام 1789، وما من أمل حتى تقبل لغة إجماعية على أنها اللغة. غداة أيام تموز/ يوليو 1830، انفجرت التعارضات حول مغزى الحدث. فاستنتج الراوي عند هوغو درساً بعبارات دينية، إذ إن اللهجات الاجتماعية هن خائنات الكلمة المقدسة الجميلات: «يظهر الله مشيئته إلى البشر لتكون مرئية في الأحداث، وهي بمثابة نص صعب مكتوب بلغة غامضة، فيقوم البشر فوراً بنقله إلى ترجمات متسرّعة وغير سليمة ومملوءة بالأخطاء والثغرات وعكس المعنى»[33]. يبدو الكلام السياسي هنا في إطار نسبي (حتى لو لم تحمل كل هذه الترجمات القيمة ذاتها بالنسبة إلى هوغو)، فكل حزب يظن أنه يمتلك النص الحقيقي. وتشكل اللهجات الاجتماعية عوالماً من المعتقدات. ويشعر شخص مثل توكفيل (Tocqueville) بإحساس مماثل حينما يسمع، بعد ثورة شباط/ فبراير 1848، لغات متعددة تدعي إعادة تأسيس المجتمع، وهي لغات كما لو أنها ظهرت من المجهول وأصبحت فجأة مسموعة، مثل «رطانة» كوسيديير (Caussidière) وأصحابه التي تتحدى عقل توكفيل الليبرالي الحكيم إذ يقول: «بدا لي أني أرى للمرة الأولى هؤلاء الجبليين لشدة ما أدهشتني لغتهم الخاصة وتقاليدهم. كانوا ينطقون برطانة لم تكن من فرنسية الجهلة، ولا من فرنسية المتعلمين، بل كانت مزيجاً من عيوب الاثنتين لأنها فاضت بالشتائم والتعابير المتكلّفة»[34]. في هذا السياق، ترنّحت مرة أخرى

(33) Victor Hugo, *Les misérables*, t. 2, p. 430.

(34) Alexis de Tocqueville, *Souvenirs* (1850-1851), p. 139.

الألفاظ ـ القيم. وها هو هوغو، شاهد آخر يراقب أيام حزيران/ يونيو فيقول: «إنه لأمر قبيح جداً أن ترى بطولة الدناءة هذه حين تنفجر كامل القوة التي يحتويها الضعف، وأن ترى هذه الحضارة حين تهاجمها البذاءة فتدافع عن نفسها بالبربرية. لدينا من ناحية يأس الشعب، ويأس المجتمع من ناحية أخرى»[35]. تلامست الأضداد: بطولة/ دناءة، حضارة/ بربرية. تبحث الكلمات عن مكانها الحقيقي. كرّر العام 1848 الإحساس بلغة فقدت فجأة يقينها وهو الإحساس عينه الذي تولّد في حقبة الإرهاب. بيّن دولف أولر (Dolf Oehler) في جزء من كتابه **الحزن في وجه النسيان** (*Le Spleen contre l'oubli*) حمل عنوان «أزمة الدلائل» (*La crise des signes*) قدرة الكلمات على الانعكاس في العام 1848، ذلك أن كل معسكر كان يعيد تعريفها لحسابه، إلى درجة مثلاً أن كلمة «جمهورية» صارت بحاجة إلى صفة لضمان معناها، فيقال «الجمهورية الشريفة» عند البعض، و«الجمهورية الديمقراطية» و«الاجتماعية» عند البعض الآخر[36]. في صفحة رائعة من رواية **بوفار وبيكوشيه** (*Bouvard et Pécuchet*)، ركّز فلوبير هذه التلاعبات بالكلمات حينما بارك الأباتي جوفروا (Jeufroy) شجرة الحرية وضبط التعريفات الجمهورية تناغماً مع المستقبل الخائب: «[...] مجّد الجمهورية. ألا يقال جمهورية الآداب والجمهورية المسيحية؟ أي شيء أكثر براءة من الأولى وأكثر جمالاً من الثانية؟ صاغ يسوع المسيح شعارنا السامي؛ شجرة الشعب كانت هي شجرة الصليب»[37]. عكست الرواية الواقعية الأرشيف بسخريتها

(35) Victor Hugo, *Choses vues*, pp. 1052-1053.

(36) Dolf Oehler, *Le spleen contre l'oubli*, pp. 23-149.

(37) Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, p. 227,
لقد قمت بتحليل سريع لهذا النصّ في كتابي *Flaubert et le pignouf* (الفصل الثالث).

واحتفظت بذاكرة الكلام المعتكر. كان أريستيد ماكار (Aristide Macquart) قد أصبح ناضجاً لخدمة الإمبراطورية الثانية حين صرح قائلاً في **قَدَر آل روغون** (*La fortune des Rougon*): «أنا أحب الحرية، ولكن يجب ألا تتدهور لتصبح إباحة»[38]. (نتعرف على محاجّة بورك هنا!) قرن الثورات هو قرن علماء الألفاظ.

1830، 1848، و1871. يجب أن نذكّر بالعمل المهم الذي قام به جان دوبوا (Jean Dubois) حينما ذكر الاضطرابات الدلالية في الألفاظ السياسية والاجتماعية في فرنسا عند نهاية الإمبراطورية الثانية وبدايات الجمهورية الثالثة. أستعير منه هذه الاستشهادات الثلاثة المستقاة من **حوليات الجمعية الوطنية** (*Annales de l'Assemblée nationale*) عن العام 1871، والتي تعبر عن الدهشة أمام لغة الآخر: «ثمة صحف تمثل على وجه الخصوص ما تسميه هذه الجهة من الجمعية (دل الخطيب على الجهة اليمنى) بالمبادئ الحسنة»؛ «ما يسميه هؤلاء الناس رفاه الشعب» (أدولف تييه (Adolphe Thiers) في حديثه عن الأممية)؛ «إن العقائد الاشتراكية متعددة المشارب، والتي تصاغ بكلمات مثل «انعتاق العاملين»، «حرب على رأس المال»، «حرب ضدّ ربّ العمل»، هي كلمات فارغة من المعنى»[39]. في المجتمع الديمقراطي، تكتسب الكلمات تعددية في المعاني (polysémie) (وقد صارت اللغة الفرنسية بحاجة إلى هذا المصطلح الذي ابتكره بريال (Bréal) في نهاية القرن). لقد رأى الثوريون في

---

(38) Emile Zola, *La fortune des Rougon*, dans: *Les Rougon-Macquart*, t. 1, p. 283.

(39) Jean Dubois, *Le vocabulaire politique et social en France de 1869 à 1872*,

الصفحات التالية على التوالي: 228، 227، و237.

اللغة مؤسسة ينبغي أن تقلب كما سائر المؤسسات. وقد جعل فنتراس (Vingtras) بطل فاليس (Vallès) هذه المسألة شرطاً أساسياً لنجاح الكومونة. كان يحذر بلاغة المنصة ويرى أنها مغالية في التقليدية وعاجزة عن حمل الجديد بينما يرى في الكلمة الشعبية التي تسلمت السلطة ضمانة تغيير في الرؤية. إذ إنّ معلّم المَغسِل الذي أصبح وزيراً للداخلية أيام كومونة باريس هو من هؤلاء الرجال البرابرة المستعدين لوضع حد للإمبراطورية: «هو يوقع أوامر مرصوفة بالكلمات غير الفصحى، ولكنها مرصوفة أيضاً بنوايا ثورية وقد نظم منذ قدومه انتفاضة فظيعة على النحو»[40]. إذا كانت كلمات الخطباء مزورة، فإن الكلمة الشعبية متفقة مع الحدث وتعبر عنه. أما رُوييه (Rouiller) السكاف الذي أصبح وزير التعليم العام فقد أعلن مستخدماً جناساً: «لقد أدخلنا وصلات خاطئة في كونسرفاتوار اللغة الفرنسية وسددنا ركلة على مؤخرة التقليد»[41][*]! إن طريقة اللفظ بحد ذاتها عنده هي بداية برنامج سياسي حين يقول: «لدُنا سؤلان قُط! أولهما: مصلحة الرسمال! / لا يلفظ سوى مقطعين من الكلمة ويبتلع الياء بسعادة الرجل الذي يقضم أنف خصمه»[42]. لنتذوّق دقة الإصغاء، نصف الجدّي ونصف المستمتع الذي يهتم بتفكيك أبعاد هذه الكلمات حتى في طريقة نطقها. على امتداد قرن فقدت فيه اللغة من بديهيتها، أصبح الروائي المعلّق الكبير على الكلام. صحيح أن المعنى غير مؤكد، ولكن ثمة الكثير مما يمكن سماعه في الكلمات.

(40) Jules Vallès, *L'insurgé*, p. 260.

(41) المصدر نفسه، ص 265.

(*) الجناس المقصود هنا استخدام كلمة *cuir* في النصّ الأصلي وهي تعني من ناحية «الجلد» المستخدم لصناعة الأحذية وتعني من ناحية أخرى الوصلات الخاطئة في اللغة.

(42) المصدر نفسه، ص 263.

فقه لغة الشك

تمثل رواية القرن التاسع عشر المواجهة التي قامت بين اللغات الاجتماعية. تلتقط الرواية محاولة هذه اللغات للقبض على التاريخ ورسم خطوط الواقع. وتعمل على جعل هذه اللغات ترنّ كما لو أنها مصانع للحقيقة وتطرح التساؤلات حول ادعاءاتها في قول الحق حينما تضعها ببساطة جنباً إلى جنب، وهو بحد ذاته أمر من شأنه أن يجعلها نسبية. بالطبع، يقوم الكاتب بهذا العمل مستخدماً إحساسه الخاص وأحكامه المسبقة الخاصة. إنه يوحي بما يفضل أو بما يكره (في رواية فلوبير نجد على الأقل هذا الخطاب العدمي الذي ينتقد علناً ومن دون تمييز كل اللغات). إنه ملتزم أيضاً في معركة اللغات هذه وأسلوبه مشارك فيها. من هنا فرادة هذه الفكرة المعاشة التي ترى عدم القدرة على فصل الأنا والتاريخ عن هذه الكلمات المعبرة عنهما بهذه الجودة أو تلك. ولكن، في ما وراء القناعات الخاصة بكل كاتب، تهز الكتابة الجامعة للغات الاجتماعية أولئك الذين يريدون احتلال المواقع جميعها من دون منازع. أجبرت الرواية، بوصفها مساحة ديمقراطية، كل الخطابات على التحاور[43]. وهكذا، كما رأينا لتونا، المخاطبة البسيطة بالأسلوب المباشر بين جيرارد ومونتوران من دون أي تعليق من طرف الراوي، أجبرت القارئ على التساؤل عن بعد الكلمات والظلال فيها (من الأمور ذات الدلالة أن بلزاك الذي كان ليبرالياً وأصبح ملكياً، لم يعدل شكل روايته بطريقة أساسية بين طبعتي **الثوّار الملكيون** الأولى والثانية، وهي ليست رواية تحمل طرحاً كتبت «في ضوء حقيقتين أبديتين هما الدين والملكية»[44]. يعيد

(43) إن طروحات باختين (Bakhtine) حول الرواية كنوع حواري تتمتع بصوابية ملفتة في سياق هذه المدونة.

(44) Honoré de Balzac, «Avant-propos» à *La comédie humaine*, t. 1, p. 13.

الكاتب طرح الخطابات، وحين يدرجها في السرد، يبحث عن الكلمات التي يمكن أن تعبر عن وضعه التاريخي وتقيّم أولئك الذين يعملون على التعبير عن هذا الوضع.

رواية فقه اللغة هي إذاً رواية الشك (سنطلق عليها هذا الاسم تيمناً بتعبير لزولا (Zola) حين صرح، في مقدمة رواية **الحانة المريبة** (*L'assommoir*) أنه أراد أن يقوم بـ «عمل فقه لغوي بحت»[45]. تقدّم هذه الرواية اللغات، وتهتم من خلال هذا التقديم بلاوعي اللغات السياسي، وتظهر تبعات الألفاظ التي أقلمتها العادة، فتندد بزيف الكلام في الخطاب الاجتماعي. وعلى عكس قواميس اللغة التي تهمل سياق القول، تبني الرواية قواميس في الخطاب وقواميس في الأفكار الموروثة (قام فلوبير بهذه المهمة بشكل منهجي) فتمارس علم آثار الثقافة. لم يكد يبلغ غوستاف (Gustave) السابعة عشرة من عمره حتّى صار يشكّ في الكلمات ويزنها: «مصاصة الدماء الكاذبة والخبيثة هذه التي يسمونها حضارة»[46]. تستوعب الرواية مسردها ويبحث الروائي عن أصل الكلمات، ولا يضعه في تأثيليات فقهاء اللغة، بل يبحث عن تأثيليات أخلاقية: فمن الذي يختبئ وراء الكلمات؟ من يتلاعب بها؟ من يشوهها؟ يرتدي التساؤل أحياناً نبرات نيتشية من قبل أن يكون نيتشه (Nietzsche) حين نسمع: «عجزهم الذي يسمونه تقاليد وأمانة»[47]. التعريف يسبق المعرّف عنه ويرفضه. يحبّ الراوي، عند هوغو هذه الطريقة في ترتيب الجملة، كما في **مذكرات محكوم عليه بالإعدام** (*Le dernier jour d'un condamné*): «هذا النوع

(45) Emile Zola, *L'assommoir*, dans: *Les Rougon-Macquart*, t. 2, p. 373.

(46) Gustave Flaubert, *Mémoires d'un fou*, dans: *Oeuvres de jeunesse*, p. 478.

(47) Honoré de Balzac, *La fille aux yeux d'or*, dans: *La comédie humaine*, t. 5, p. 1059.

من الهدوء الخارجي الذي يسمونه النظام»[48]، أو أيضاً في **كلود غو** (*Claude Gueux*): «هذا النوع من مضمار السباق الذي يسمونه محاكمة جنائية»[49]. محاكمة: مضمار سباق، إنه لتمييز غريب بواسطة تركيب جملة لافت (هذا الذي) يشكل قطيعة مع أفق التوافق ويطالب القارئ بالتفكير. يمارس هوغو التعريف الذي يضفي غموضاً على المعنى: «هذا الادعاء من أسفل الذي يسمونه حقّ الملوك»[50]. يقوم مفهوم بإضفاء سلبية على مفهوم آخر وبتحويله إلى إشكالية كما في هذا المثال حيث الأفراح المنظمة تصبح صَدَقَة من السلطة: «قصعة الفرح هذه التي يسمونها عيداً شعبياً»[51]. ولكن فلنكتفِ هنا بملاحقة كلمة واحدة عند كتّابنا، كلمة شريف (honnête)، وهي من النوع المؤسس والحيوي بالنسبة إلى العقد الاجتماعي ومع هذا، تجعل منها الرواية بؤرة خلاف. لقد فقدت اللفظة فجأة وجهها المألوف ومصداقيتها بعد قولها في إحدى الجمل، وإني أقدم التعريفات التي يمكن أن تتلقاها إذا ما خرجت من قاموس افتراضي **للأفكار الجاهزة** كتبه مؤلّفون كثر:

شريف. - «الوزير رجل في غاية الشرف (وكان يقول في نفسه: «في غاية الارتباط مع والدي») ما يمنعه من اضطهادي»[52]. - «كان هؤلاء السادة شرفاء جداً عندما لم يكونوا خائفين، ولكنهم كانوا يرتجفون دائماً [...]»[53]، «هؤلاء الأشخاص الشرفاء يصفون الناس

---

(48) Victor Hugo, *Le dernier jour d'un condamné*, p. 448.

(49) Victor Hugo, *Claude Gueux*, p. 873.

(50) Hugo, *Les misérables*, t. 2, p. 415.

(51) المصدر نفسه، ص 511.

(52) Stendhal, *Lucien Leuwen*, dans: *Romans et nouvelles*, t. 1, p. 1126.

(53) Stendhal, *La chartreuse de Parme*, dans: *Romans et nouvelles*, t. 2, p. 32.

الموهوبين باللاأخلاقيين أو المحتالين»[54]، «[...] كالرجل المصمّم على جني ثروة بأي وسيلة، فيسارع في الانتهاء من الدناءة ليظل شريفاً طيلة ما تبقى له من عمر»[55]، «من يتسخون أثناء ركوب عربة هم أشخاص شرفاء، ومن يتسخون سيراً على الأقدام هم محتالون»[56]. - «ولكن من تظن أنه رجل شريف؟ في باريس، الرجل الشريف هو من يحتفظ بالصمت ويرفض المشاركة»[57]، «[...] تجنبَ عواصف الثورة التي كان يعتنق مبادئها بالكامل، كما يفعل كل الرجال الشرفاء الذين يصرخون عالياً مع المنتصرين»[58]. - [...] سيظل فيليب رجل شارع مازارين، قاتل السيدة ديكوان (Mme Descoings)، سارق البيوت، ولكن لا تخف، سيبدو شريفاً للغاية في عيون الجميع»[59]! - «أنا رجل شريف»[60]. - «كم هم حقيرون هؤلاء الناس الشرفاء»[61]! - «[...] امرأة شريفة لديها

(54) Balzac, *La fille aux yeux d'or*, dans: *La comédie humaine*, t. 5, p. 1059. -

(55) Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet*, dans: *La comédie humaine*, t. 3, p. 1182.

(56) هذا كلام لفوتران (Vautrin) يقوله حول باريس. انظر: Honoré de Balzac, *Le père Goriot*, dans: *La comédie humaine*, t. 3, p. 89.

(57) هو نفسه. المصدر نفسه، ص 140.

(58) Honoré de Balzac, *La rabouilleuse*, dans: *La comédie humaine*, t. 4, p. 419.

(59) المصدر نفسه، ص 516. المحامي ديروش (Desroches) هو الذي يتكلم.

(60) بلسان جان فلجان (Jean Valjean). المحكوم بالأشغال الشاقة رجل شريف: منطوقة في غاية الغرابة يعرف القارئ مدى صحتها.

Victor Hugo, *Les misérables*, t. 3, p. 470.

(61) هذا ردّ كلود لانتييه (Claude Lantier) وهي الكلمات الأخيرة في الرواية (هل هي مغزاها؟). Emile Zola, *Le ventre de Paris*, dans: *Les Rougon-Macquart*, t. 1, p. 895.

عاشق واحد، لا أكثر، ورجل محترم على الدوام»[62]، «يا إلهي! العادة تأتي على الشرف كما تفعل بأي شيء آخر»[63]- «عامل: شريف دائماً حينما لا يثير الشغب»[64]. - «ليس من رجال شرفاء، أو على الأقل هم شرفاء فقط نسبة إلى الدنيئين منهم»[65]. - «لابدّ من أنهم قتلوا واحداً أو اثنين منهم. /- القتلة! قال ماتيو. / ـ الأغبياء! قال رينيار، وهو طوباوي بلانكي ومن المفترض أن يكون منهم. / أغبياء! قتلة! هؤلاء الشرفاء وهؤلاء الشجعان!. يجب أن نناقش هذه المسائل في يوم من الأيام»[66].

تناضل الكتابة ضد البديهيات وضد كلمات التعرّف. وهكذا تشير الرواية إلى الهامش الهش الذي يفصل قناعات اللامفكَّر به حيث تتهجّن الحقيقة لتصبح أيديولوجيا. تقوم الرواية بهذه المهمة بعناد، في داخل العمل الواحد ومن عمل إلى آخر، كما لو إن الروائيين قد عاهدوا بعضهم بعضاً على إنجاز هذه المهمة المشتركة ليكونوا صنفاً آخر من الأكاديميين فيواصلوا عملهم النقدي على امتداد القرن. أعادت جمهورية الآداب تركيب القاموس. وقد لاحظنا عند بلزاك أن كلمة «شريف» ترتدي طابعاً هوسياً: إنها تستثير رد فعل عند الراوي كما عند فوتران، المحكوم بالأشغال الشاقة، وعند القاضي ديروش أيضاً. إنها حيلة في الكتابة البلزاكية، أو ربما سوء النية، حينما يضع

(62) Emile Zola, *Nana*, dans: *Les Rougon-Macquart*, t. 2, p. 1117. -

(63) Emile Zola, *L'assommoir*, dans: *Les Rougon-Macquart*, t. 2, p. 743.

(64) Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* (dans le: *Dictionnaire des idées reçues)*, p. 545.

(65) ملاحظة من الارتيابي رينيه دو بورنيفال (René de Bourneval) في «الوصية» (Le testament). انظر: Guy de Maupassant, *Contes de la Bécasse*, p. 165.

(66) Jules Vallès, *L'insurgé*, p. 182,
(الكلام عن هجوم بلانكيين على ثكنة لرجال الإطفاء).

الكلمات ذاتها في أفواه شديدة الاختلاف الواحدة عن الأخرى، فيعفي نفسه من شكوك التحزّب، ويصل إلى يقين من طريق التقاطعات. في **الملهاة الإنسانية**، يشع نقد كلمة «شريف» كما لو أنه حقيقة «مشتركة». في أعمال بلزاك الكاملة، لدينا عودة أفكار مثلما لدينا عودة شخصيات، وهي بمثابة برهان. ولكن الشيء العجيب هو أن الفكرة ذاتها والشك ذاته يبزغان لدى مؤلّفين يحمل كل واحد منهم قناعات شديدة التنوع، كما لدى بلزاك وستاندال وفلوبير وهوغو وفاليس. على وقع هذا التكرار، تتقدم الفكرة الجمالية وتكتسب تضاريسها لتبدو نتاج ما أسماه زولا **الرواية الاختبارية** (وقد تهكموا على هذه التسمية الثقيلة) كما لو أن الكاتب كان يقوم، بين الفينة والأخرى، بطرح كلمات مميزة في سياق معيّن ليسمع الرنّة الصادرة عنها. تظهر الكلمة الموضوعة في سياق سردي حدودها وحتّى فراغها. لا علاقة بين الدلالية الروائية والدلالية التي ابتكرها على التوالي في الثلث الأخير من القرن ليتريه (Littré)، ودارمستيتر (Darmesteter)، وبريال (Bréal) أبو الأتيكيت. لقد كان هؤلاء يجعلون من علم الدلالة مسألة متعلّقة بعلم النفس (وهو العلم المرجعي لدى بريال) عند دراستهم آليات انزلاق المعنى بواسطة تداعي الأفكار أو التشابه أو التجاور وبواسطة الاستعارة أو الكناية. كان ميشال بريال فقيه لغة التواصل الناجحة حيث عدم تلاؤم الكلمات مع الأشياء ليس بأمر ذي أهمية في الشفافية الفورية للفكرة. يقول: «تارة يكون التعبير فضفاضاً جداً وتارة يكون ضيقاً جداً. ونحن لا ندرك عيب التناسب هذا لأن التعبير بالنسبة إلى المتكلم يتناسب من نفسه مع الشيء المحكي عنه بفضل مجمل الظروف وبفضل الزمان والمكان والنية الواضحة من الحديث، ولأن الانتباه لدى المستمع، الذي هو النصف في الكلام، يتجه مباشرة نحو الفكرة من دون التوقف على حرفية الكلمة فيضيّق هذه الأخيرة أو

يوسعّها بحسب نيّة المتكلم»[67]. أما الروائي، فإنه يبحث في الكلمات عن العقائد الجاهلة في المجتمع أو لدى مجموعات اجتماعية خاصة. ويدرس فيها السلطة التي تحملها اللغة في خلق التمثلات وتكريسها. وبهذه الطريقة، يقيم علم الدلالة لديه تقارباً أكبر مع عمل نيتشه الفيلسوف والفقية اللغوي. إنه علم سلالات الأخلاق.

إنها قصة الكلمات في هذه الرواية التي سأعمل على سردها. وسأقوم بهذا العمل بوصفي محللاً شعرياً في البداية لأبيّن كيف أن نظرة الروائي الجديدة إلى اللغة قد ولدت أشكالاً حوارية جديدة، وكيف أن هذه الأشكال تحمل في طياتها فكراً لغوياً. وسيتعين علينا بعدها استخراج المركبة التوليدية في رواية فقه اللغة. وفي مرحلة ثانية، سأكون عالم اجتماع لغوي لأحاول أن أوضح الطريقة التي يحكي فيها الروائيون قصة اللغات، المسيطرة منها والمتلاشية والناشئة والمكبوحة. بحثت في هذين الجزأين عن توازن بين التقاط محور معين في القرن ومتابعته في استمرارية العمل. تبدأ مدوّنتي مع **أتالا** (*Atala*) لتصل إلى **الزمن المستعاد** (*Temps retrouvé*) حيث يشكل بروست (Proust) انفتاحاً مرحلياً على القرن العشرين. ولكن أحياناً، وفي سعي لتجنب تفتت التحليل وأيضاً لتنويع إيقاعه، سأركز على كاتب معين بوصفه الخيط الأحمر: سندرس بلزاك، مثلاً، للتواصل غير الكلامي، وفلوبير لمشاهد الجمعيات، وزولا للكلام الشعبي. وفي كلّ الحالات، أعتمد أساساً على «ماريشالات الرواية»، حتى لو أني أفردت قسماً لا بأس به لروائيين أقصر نفساً، وحتى لبعض من مرّوا مرور الكرام في التاريخ الأدبي بما أني أتحدث عن بول دو كوك (Paul de Kock). أما في القسم الأخير من هذا

(67) Michel Bréal, *Essai de sémantique* (1897), p. 118.

الكتاب، فإني سأدرس إفرادياً، وكمؤرخ للمخيال، ثلاثة روائيين هم ستاندال وفلوبير وهوغو حتّى التقط مجدداً كيف عاش كلّ واحد منهم اللغة، إذ إن كتابات مختلفة قد ولدت انطلاقاً من تساؤل مشترك على تماس مع كلام حقبة من التاريخ. سيسمح هؤلاء الكتاب الثلاثة بإعادة طرح التساؤل السابق بنظرة أخرى. سيبين لنا ستاندال القطيعة في مخيال هذه اللغة الشديدة التقارب مع القرن الثامن عشر، ولكن المنفصلة عنه من دون عودة. وسنرى مع فلوبير كيف أن التساؤل الذي كان سياسياً في البداية (طالما أن كل شيء قد بدأ في العام 1789، كما قال فكتور كوزان) قد طال الكلام الخاص مثلما طال الكلام العام وصولاً إلى الخطاب الغرامي الذي قال عنه شارل دو فانديرنيس (Charles de Vandernesse) أحد شخصيات بلزاك، أنه قد تأذى من النظام البرلماني! «يتلوّن الحب بلون كل قرن. في العام 1822، هو عقائدي. بدل أن يأتي البرهان عن صحته بواسطة الأفعال، كما في السابق، يُناقَش وتُكتَب عنه المقالات ويتحول إلى خطب على المنصات»[68]. مؤكد أن هذا القرن قد أدخل كل شيء في التاريخ. وأخيراً، سيعيدنا فكتور هوغو إلى بلاغة المنصة التي دوّت في بدايات القرن، والتي تشبّع منها أسلوبه. إنه خليط من الكلام والكتابة.

---

(68) Honoré de Balzac, *La femme de trente ans*, dans: *La comédie humaine*, t. 2, p. 113.

القسم الأول

شعرية الحوار

الفصل الأول
الانتقال واللامباشر

مرّت إحدى عشرة دقيقة من الصمت الكامل.
إميل كابانون (Emile Cabanon)
Un roman pour les cuisinières

بقي الاثنان وجهاً لوجه لمدة ثلاث ساعات
وأربع وأربعين دقيقة، حزينان وصامتان مثل أيّوب وأصدقائه.
ألفريد دو فيني (Alfred de Vigny)
Stello

لم تتحدث الشعرية الكلاسيكية سوى القليل عن الحوار الروائي. في بداية القرن التاسع عشر، في كتاب فرانسوا ـ جوزيف نويل وغيسلان لابلاس[1]، ومن بين النصوص المقترحة تحت عنوان «حوارات»، لا نقع على أي مقتطف من رواية، فكل المقتطفات تقريباً مأخوذة من نصوص مسرحية، مع حوار وحيد مأخوذ من كتابة

(1) François-Joseph Noël et Guislain de La Place, *Leçons françaises de littérature et de morale* (1ère édition, 1804, 29e et dernière, 1862).
وردت الاستشهادات عن الطبعة الثامنة للعام 1818.

سردية تمزج الردود والعناصر الوصفية. ما من تعليق يرافق هذه الأمثلة فكتاب نويل ولابلاس مجموعة من فقرات مختارة. ثلاثة أبيات من **الفن الشعري** (*Art poétique*) لبوالو (Boileau) تشكل شاهداً لهذا الجزء من «**حوارات**» وتؤدي دور النظرية إذ تعتبر أن القاعدة الأساسية والكافية في تقديم الكلام هي قاعدة مشابهة الحق والترابط النفسي، فتقول: «حافظ على طبع كل امرىء/ ليكن متفقاً مع نفسه في كل شيء/ وليكن حتى النهاية كما رأيناه في البداية»[2]. هذا الكلام الذي يعيد صياغة ما قاله هوراشيوس قد ينطبق أيضاً على أعمال الشخصية كما على أقوالها. وفي الواقع، يقارب بوالو الحوار بشكل أكثر وضوحاً في الأبيات التالية من كتابه، فيَلُوم لاكالبرونيد (La Calprenède) على وضع طريقة كلام غاسكونية في أفواه شخصيات رواية **كليوباترا** (*Cléopâtre*)، وهي رواية من التاريخ القديم[3]. إنه لمبدأ مهم أن يتطابق الكلام مع نفسية مرتبطة بدورها بسياق تاريخي، كما يراه على الأقل المخيال الجماعي في حقبة معينة (فكرة البطل في عهد القدماء)[4]. لم يصرّ نويل ولابلاس على الأمر لعلمهما من دون شكّ أن فرصة التأمل أمام كتاب بوالو، الذي كان يسميه لاهارب «هوراشيوس الفرنسي»، ستسنح لقرائهما.

لا يخبرنا مؤَلّف فونتانييه (*Fontanier*) المزيد حول الحوار الروائي. في المداخل المعنونة «حوارية» و«مداولة» و«تواصل»، يذكر

---

(2) الاستشهاد تركيب يجمع البيت 112 مع البيتين 125 و126 من الأنشودة الثالثة.

(3) Nicolas Boileau, *Art poétique* (1674), collection nouveaux classiques Larousse (Paris: Larousse, 1972), chant 3, v. 127-134, p. 69.

(4) في الحوار الذي كتبه بوالو في العام 1666 حول **أبطال الرواية** (*Les héros de roman*)، كان قد سخر من شخصيات تشذ عن عظمتها الملحمية لتؤدي دور كومبارس في رعوية فتتحدث بلغة الصالونات المهذبة ليتحوّل هؤلاء الأبطال الذكور إلى عشاق متيّمين، كما في رواية **سيروس الكبير** (*Le grand Cyrus*) لمدموازيل دو سكوديري (Mlle de Scudéry).

شعراء ووَعَظة ومحامين وكتّاب مسرح ومؤلّفي حكايات أسطورية، ولا يذكر روائيين البتة. هذا والأمثلة التي جاء بها تظل أمثلة مرافقة، ولا تثير أي تعمّق في التعريفات الأولى: يقدم أحد حوارات لافونتين (La Fontaine) كمثل على الحوارية بوصفها خطاباً مباشراً، علماً أن فاتحة المثال لا تنطبق مع النموذج المعطى، (هل سيدرك أحد قبل تيبوديه (Thibaudet) أن لافونتين هو شاعر الأسلوب غير المباشر المرسل؟): «تكمن الحوارية في نقل مباشر لخطابات تنسب إلى شخصيات أو تنسب إلى النفس في هذا الظرف أو ذاك، علماً أن هذا النقل يجب أن يتطابق مع ما يُفترض أنه قد قيل»[5]. مازالت الرواية جنساً أدبياً ثانوياً (مشتقاً تافهاً وخفيفاً عن الملحمة، وجنساً أدبياً منحطاً) لا مبادئ خاصة به، بينما كتابة الحوارات التي سرعان ما التبست مع المحاكاة الصرف، بدت وكأنها مسألة بديهية.

إن شخصيات **كليوباترا**، هؤلاء الغاسكونيون الخرافيون المتعثرون بثوبهم الروماني الفضفاض، تذكر كثيراً بكاتبها. وسيكون حوارها ناجحاً حيث يختفي الكاتب. إذ إن قمة الفن هو امّحاء الأسلوب هذا (وهو في الحقيقة تكاثر الأساليب إذ يجب اختراع أصوات الشخصيات). لا شك في أن هذا الأمر يقرّب الروائي من كاتب المسرح. يحتاج الحوار إلى وجود الكاتب الخفي، فهو يظل موجوداً في الفراغات، في ترتيب الردود، ساهراً على هذا الاتصال الذي يلغي لحظات الصمت الموجودة في الحديث العادي ويعطي الكلام الأدبي حسن القول. كتابة الحوار هي العمل على التسلسل للوصول إلى الترابط والشد. أليس هذا ما يقف وراء اختيار النصوص لدى نويل ولابلاس؟ لا سبيل آخر سوى التعلّم من الفن المسرحي

(5) Pierre Fontanier, *Les figures du discours* (1821-1827), p. 375.

لكتابة الحوار. ويعبر مارمونتيل (Marmontel) عن هذه القناعة في الأسف الذي أبداه نظراً إلى استمرار وجود الراوي كطرف ثالث في الحوارات الروائية من خلال الجمل الاعتراضية مثل «قال»، «أجاب»، وهي «مقاطعات تبطئ حيوية الحوار»[6] وتزيل سحر الوهم في المحاكاة. في الرواية، يطلع المخرج من الكواليس والحوار الروائي هو حوار مسرحي مشوّه.

لا تكفي موهبة الكاتب المسرحي المعترف بها (وهي خلق أصوات شخصيات وربط أقوالهم بخفة) لإزالة الإحساس بتأنيب الضمير عند بعض روائيي القرن التاسع عشر لدى كتابتهم الحوارات على هذا المنوال. وعلى الرغم من أن والتر سكوت (Walter Scott)، وهو أستاذ الرواية المسرحية، قد تغلب من بعيد في فن الحوار على أوجين سو (Eugène Sue)، المعتبر لاكالبرونيد الجديد، فإن بلزاك يختم مديحه له بالاعتراض على الحوار قائلاً: «فلنقل بصوت عالٍ أن الحوار هو الشكل الأخير من الأشكال الأدبية، الأقل تقديراً والأكثر سهولة [...][7]». في الوقت ذاته تقريباً، وفي **الأوهام الضائعة** (*Illusions perdues*)، يعتبر دارتيز (d'Arthez) وهو الكاتب المرجعي في **الملهاة الإنسانية** أن حوارات والتر سكوت شديدة «التبعثر»[8]. تقليد الحديث يعني نسخه. وهو أمر يقدر عليه أي كان، أو حتّى المبتدئ، كما فعل فلوبير الشاب

---

(6) Jean-François Marmontel, *Eléments de littérature* (1787) ([n. p.]: Persan et Compagnie, 1822), t. 3, p. 184.

(7) Honoré de Balzac, «Lettres sur la littérature, le théâtre et les arts» (1840), p. 78.

(8) Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, dans: *La comédie humaine*, t. 5, pp. 312-313.

الذي حشا قصصه بحوارات كتبها بسرعة ومن دون تصحيح تقريباً، عكس فقراته الوصفية، كما أشار جان برونو (Jean Bruneau) الذي اطلع على المخطوطات[9]. وفي أعمال التقليد التي كتبها التلميذ غوستاف (فلوبير)، نقل قصة من طريق الحوار، فهل يكون الحوار حقاً ضرباً من الاستسهال؟ يقول برونو: «كان فلوبير الذي أحبّ المسرح والكتاب المسرحيين الرومنطيقيين، قد مال في البداية إلى استبدال الفقرات السردية بالحوارات في **موت دوق دو غيز** (*Mort du duc de Guise*) حيث وضعت مكان قصة شاتوبريان (Chateaubriand) حوارات بين الشخصيات»[10]. وفي ما عدا نموذج المسرح الرومنطيقي، نلاحظ فيها المُثل السيئة في ذلك العصر، وهي روايات الحقبة الإمبراطورية وحقبة عودة الملكية التي والت الردود بالأسلوب المباشر إلى ما لا نهاية. وقد كان هذا على خلاف الروايات في القرنين السابع عشر والثامن عشر التي احتفظت، كما تقول فيفيان ميلن (Vivienne Mylne)، بالنموذج المسرحي للأسلوب المباشر في المشاهد المهمة بين الشخصيات الرئيسة وركزت بالأسلوب غير المباشر الحوارات الثانوية، عند جمعها شخصيات ثانوية على وجه الخصوص، لتعود إلى الأسلوب المباشر في الرد النهائي فتكون لهذا الأخير قيمة خاصة[11]. سخر موريس بارديش (Maurice Bardèche) من الحوارات المتصلة التي تمتد على خمس عشرة صفحة لدى مدام كوتان (Mme Cottin) حيث تتناوب المقاطع الطويلة والبليغة، ولدى دوكراي ـ دومينيل

---

(9) Jean Bruneau, *Les débuts littéraires de Gustave Flaubert*, pp. 347-348.

(10) المصدر نفسه، ص 362.

(11) Vivienne G. Mylne, *Le dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, pp. 58-59.

(Ducray-Duminil) في رواياته الكئيبة إذ فضّل الردود القصيرة الكثيرة[12]. يتساءل بارديش إذا ما كانت هذه الحوارات الوفيرة تلبي وظيفة أخرى غير ملء المجلدات الأربعة من قطع 1/12 المطلوبة. المزحة معقولة إذا ما فكرنا برواية أوجين سو المتسلسلة، التي جاءت بعد هذه الفترة بقليل، وكان كاتبها يحرص دائماً على الوصول إلى السطر الأخير بانتظار الحلقة التالية مستخدماً حلّ الحوارات السهل. وهكذا، يُشتمّ هنا من الحوار بأننا أمام كاتب من الصف الثاني. ما من شيء يذكرنا برشاقة أسلوب فولتير أو ديديرو: في بداية القرن التاسع عشر، أصبح الحوار محط قيمة ناقصة في الكتابة. (الأعمال الوحيدة ذات الأهمية التي بقيت لنا من هذه الحقبة تستبعد الحوارات، وهي الروايات الحميمة مثل **رينيه** (*René*) و**كورين** (*Corinne*) بدرجة أقل و**أدولف** (*Adolphe*) التي تركز كلها على باطن الإنسان).

حينما أصبح فلوبير كاتباً عظيماً، أكد أكثر من مرة في رسائله، مستعيداً الممارسة الكلاسيكية، أنه ينبغي عدم الإكثار من الحوارات الروائية كما ينبغي التمكن من مقاومة هذا الحل السهل قائلاً: «ثمة الكثير والكثير جداً من الحوارات. لماذا لا تستخدم أكثر الشكل السردي وتحصر الأسلوب المباشر بالمشاهد الرئيسة؟»[13] يقول هذا لروائيين مبتدئين ما يتوافق مع مسيرته الشخصية ككاتب، حينما كانت الحوارات بالأسلوب المباشر وفيرة في أعماله الشابة، ثم صارت أكثر ندرة في ما بعد. وقد أثبتت كلودين غوتو ـ ميرش (Claudine

(12) انظر: Maurice Bardèche, *Balzac romancier*: chapitre premier, «L'art du roman en 1820».

(13) Gustave Flaubert, lettre à Léon de Saint-Valéry, 15 janvier 1870.

(Gothot-Mersch هذا الأمر[14]. بيد أن هذا لا يعني أن الكلام لا يحتل مساحة كبيرة. صارت الحوارات الخلفية تلخص بواسطة الأسلوب غير المباشر وتذوب في حكاية لا تقطعها. في **موت دوق دو غيز**، غطى الحوار الحكاية، وفي روايات فلوبير الكبرى، امتصت الحكاية الحوار، صار الكلام يحكى ويخضع للسرد ولسخريته فيُرشَّح. نلمس هنا فرقاً مع الممارسة الكلاسيكية، فالحكاية لا تهمل الأسلوب المباشر لأسباب تتعلق بالأناقة أو السيولة، هي كما لو أنها تطوّعه وتقلل من شأنه فيصير هشاً وفاقداً الحيوية. في رواية فقه اللغة، تبقي الكتابةُ الكلامَ على مسافة منها.

الصمت في الحوار

وهكذا، لم يعد الحوار محكوماً بمثال المحاكاة، ولم يعد نموذجه الأساسي هو المشهد المسرحي (أو أنه لم يعد نموذجاً دائماً لأن هذا المنوال الكلاسيكي لم يختفِ كلياً بالطبع[15]) حيث يعمل الحوار على دفع الحبكة أو تقدّمها، حتى لو كان هذا التقدّم بطيئاً كما لدى دوكراي ـ دومينيل. انفصلت رواية فقه اللغة عن الرواية المسرحية، ودهش معاصرو فلوبير أمام حواراته الجامدة التي لا تنتج أي حادثة والخالية تماماً من هذه الحيوية التي أوصى بها مرمونتيل. أصيب دورانتي (Duranty) بحالة ذهول عند قراءة **مدام بوفاري** (*Madame Bovary*): «[...] تقوم كل شخصية عند ظهورها

(14) Claudine Gothot-Mersch, «Le dialogue dans l'œuvre de Flaubert,» pp. 112-121.

(15) نجد أحياناً في روايات هوغو فقرات طويلة وغير منقطعة تقريباً من الردود بالأسلوب المباشر. وقد جاءت الجملة التالية كمقدمة لحوار طويل بين فوشليفان (Fauchelevent) وبين الأم إنوسانت (mère Innocente): «نحن نوجز بأفضل ما لدينا الحوار الذي قام» (Hugo, *Les misérables*, t. 2, p. 105).

بالحديث أولاً عن مجموعة من المواضيع غير المفيدة وغير المثيرة، وهي أحاديث تهدف فقط إلى تبيان درجة ذكاء هذه الشخصية»[16]. أو بالأحرى درجة غبائها، إذ يبدو الحوار لدى فلوبير كأنه يعمل بشكل منهجي على إظهار الغباء الجماعي في مجتمع معيّن. فهو أولاً أهجوّة للكلام البورجوازي إذ يستدعي حالة من الخطاب ليست تسلسلاً من الردود، ولكن تجميعاً لاستشهادات نقدية تحتاج إلى أن تفسر بواسطة **قاموس الأفكار الجاهزة** (*Dictionnaire des idées reçues*). نسمع هذا التحول أيضاً في الحوار لدى بلزاك، ولكن بشكل متقطع. تقلب رواية فقه اللغة استعمال الحوار: لقد قام بلزاك وفلوبير اللذان كانا يحتقران هذا الشكل السهل، بتثويره. وقد يظن أحياناً أن الحبكة هي ذريعة لجعلنا نسمع اللغة، إذ يطلب مني أن أقرأ في الرد شيئاً مختلفاً عما يهدف إليه هذا الرد من الناحية السردية. تعلّق الحكاية لبرهة وتستدعي تفكيراً حول الكلمات، يستطرد الحوار. في مشهد من **دوقة لانجيه** (*La duchesse de Langeais*) مثلاً، يجمع بلزاك أربع شخصيات جاءت تحصر أضرار عمل فاضح قامت به واحدة من القريبات هي أنطوانيت، ما يعني أن مجلس الأسرة هذا مبرر، ولكن الحوار أيضاً مناسبة لمقاربة اللغة البالية التي يستعملها ممثلو النظام القديم هؤلاء الذين جاؤوا لتوبيخ (semondre) قريبتهم. وقد استعمل بلزاك فعل (semondre) القديم بأسلوب غير مباشر مرسل، وفي جملة سردية كما لو أنه يرجع إلينا صوتاً بعيداً[17]. ثم، وحتى قبل أن

---

(16) إدموند دورانتي (Edmond Duranty) في عرض لكتاب **مدام بوفاري** (*Madame Bovary*) نشر في مجلته **الواقعية** (*Le Réalisme*)، في 15 مارس/ آذار 1857.

(17) Honoré de Balzac, *La duchesse de Langeais*, dans: *La comédie humaine*, t. 5. p. 1010.

لايزال قاموس **ليتريه** (*Littré*) يدرج فعل *semondre* على أنه «مصطلح يتقادم» ويستخدم فقط بصيغة المصدر حسب الأكاديمية، وهو يحمل معنى «توبيخ".

يصدح الأسلوب المباشر، سلّم المراقب البلزاكي قاعدة استماع إلى القارئ ولم يطلب منه الاهتمام بالنقاشات وبالقرار الصادر عن اللقاء ولكن بسماع البلاغة المزيفة فيه. وهكذا، دوّى الحوار كفقرة من الضجيج في وسط الكتابة. إن حوار كبار السادة لهو شكل لا مضمون له حسب بلزاك الذي يقول: «فالطبقات العليا تستخدم في كلّ البلدان رطانة براقة، إن غسلت بالرماد الأدبي أو الفلسفي، تعطي القليل جداً من الذهب في المصهر. في كل فئات المجتمع، ما عدا بعض الصالونات الباريسية، يقع المراقب على المهازئ ذاتها التي تختلف الواحدة منها عن الأخرى بشفافية الطلاء أو سماكته. وهكذا، فإن الأحاديث ذات المغزى هي الاستثناء الاجتماعي وبلادة الذهن منتشرة في العادة في مختلف قطاعات الحياة الاجتماعية. وإذا كان الكلام بالضرورة كثيراً في الطبقات العليا فإن الفكر فيها قليل. التفكير متعب ويحبّ الأثرياء ان تتدفق الحياة من دون عناء كبير»[18]. يتسع هذا المشهد المعيّن ليصبح تأملاً بالخطاب الاجتماعي ويحمل الحوار استكشافاً للغات الاجتماعية أراد أن يكون إماطة للثام ذلك أن المراد قوله الفردي يذوب في المُقال لدى طبقة مغلقة[19].

تبدأ القصة بوصف اللغات كما توصف الوجوه أو المناظر الطبيعية، وهذا ليس أقل ما ابتكرته الرواية البلزاكية. في رواية **صغار البورجوازيين** (*Les petits bourgeois*)، نصادف شخصيات مثل فليون (Phellion) هي مجموعة كلام أكثر منها مظهر خارجي. يفيض تمثيل اللغة عن الحوار ليتسلل إلى وصف الشخصيات: «فليون ولوديجوا

(18) المصدر نفسه، ص 1012-1013.

(19) نفهم **بالمُقال**، حسب مارك آنجونو (Marc Angenot) «المقبول خطابياً في حقبة ما» ما تقبل حقبة ما أن تسمعه أو أن تفكّره. انظر: Marc Angenot, «Pour une théorie du discours social», p. 86.

(Laudigeois) وأمثالهما هم كومبارس حقيقيون في الملهاة الاجتماعية الكبرى، يؤدون وظيفة الكورس في المسرح القديم. يبكون وقت البكاء، ويضحكون متى وجب الضحك، وينشدون في لوازم موسيقية الأفراح العامة والأتراح منتصرين في زاويتهم لانتصارات الجزائر وقسنطينة ولشبونة وأولوا، ومتباكين كذلك على موت نابوليون وعلى كوارث سان برّي (Saint-Berry) وشارع ترانسنونان (Transnonain) المشؤومة متأسفين على الرجال المشاهير الذين لا يعرفونهم»[20]. لن يأتي وصف فليون الخارجي إلا بعد أربعين صفحة. في هذه الرواية غير المنجزة (التي سينهيها فلوبير بطريقة ما وليس شارل رابو (Charles Rabou) هذا الذي كلّفته مدام هانسكا (Madame Hanska) بالمهمة). لم يعد بلزاك يصف البورجوازي ذا الوجه المحمر والكرش الكاركاتوري، وهي الصورة العزيزة على قلب جيل حقبة 1830، بل هو يمثل البورجوازي الصغير، المنمّط القريب من السيد هوميه: ثمّ يذكّر فليون بعدها بـ «**تارتوف**» (Tartuffe)، هذه الصورة الأبدية التي صبّها في قالب من البرونز كاتبنا الصادق موليير، هذا لأن موليير، يا أولادي، قد تحلّى بالصدق والوطنية أساساً لعبقريته»[21]. لا ينحصر رسم الشخصية لدى بلزاك بعلم الفراسة، ولكن يجب الحديث أيضاً عن التفرس بالكلام. إن الفرد يعَرَّف بلغة الجماعة الاجتماعية التي ينتمي إليها، وهي لغة ثابتة بشكل ممجوج مع كلّ ما تحمله من تفككات غير ملحوظة: «[...] كان يجيب عن كل شيء بالقول عملاق الشمال أو المكيافيلية الإنجليزية. إن الإنجليزي بالنسبة إليه كما بالنسبة إلى «**الدستوري**» *Le*)

---

(20) Honoré de Balzac, *Les petits bourgeois*, dans: *La comédie humaine*, t. 8, p. 50.

(21) المصدر نفسه، ص 90.

(*Constitutionnel*، امرأة بوجهين، تارة ألبيون (Albion) المكيافيلية وتارة البلد النموذجي؛ تكون مكيافيلية حين يتعلق الأمر بمصالح فرنسا ونابليون المتضررة، وتكون بلداً نموذجياً حين يحكى عن أخطاء الحكومة. يعترف مع الصحيفة بالعنصر الديمقراطي ويرفض في الحديث التوافق مع الروح الجمهورية. إن الروح الجمهورية هي 1793، هي الاضطرابات والإرهاب والقانون الزراعي. إن العنصر الديمقراطي هو نمو البورجوازية الصغيرة، إنه عهد فليون»[22]. من والدي دوقة لانجيه إلى فليون، ومن الأرستقراطية العليا إلى البورجوازية الصغرى، يلتقط بلزاك تطور مجتمع عبر اللغات المتنافسة. يرسم حدودها ويستخرج منها رؤى للعالم. ترتسم مقاربته حقاً في هذا القرن التاسع عشر الذي يأخذ بطرح أسئلة غريبة ولا يكتفي بعد ذاك بسؤال «ماذا يقول؟» (هل هو حقّ أم باطل؟)، ولكن يسأل: «كيف يقوله؟»، و«لماذا يقوله؟» و«من يستفيد منه؟» («العامل الديمقراطي [...]، هو عهد فليون»). لا مجال لاختزال الكلام فقط، فأسياد الشك يؤولونه. «يمكن أن نسأل المرئي المسموح به من كلام المرء ما يلي: ماذا يريد أن يخبئ؟ عمّا يريد أن يبعد الأنظار؟ إلى أي حكم مسبق يريد أن يلمّح؟ وأيضاً: إلى أين تصل سرية هذا التخفي؟ وأين يكمن خطؤه في هذا المجال؟»[23] فيما حلمت القواعد العامة بحساب المعنى وباحتباسه في عينية صرف بمساعدة كلمات لا لبس فيها أحسن جمعها في جمل، ترجع رواية فقه اللغة هذه الأخيرة إلى سياقها. تعلمني الرواية الإصغاء إلى الكلام، فالحوار يسأل: ماذا يقال حين أتكلّم؟ وما الذي يعني حقاً؟ وماذا يُسْكت عنه حين أتكلّم؟ من الحوار ينبعث فكرٌ للغة.

---

(22) المصدر نفسه، ص 51.

(23) Friedrich Nietzsche, *Aurore*, p. 303.

اختلفت هيئة الحوار وتباطأت سرعته، فالكتابة تكبح السرعة المكتسبة من الكلام المحكي. وتفضل رواية فقه اللغة ترتيباً جديداً قادراً على ترجمة تصورها عن التواصل ومجتهداً في وصف الكلام وتحديد طريقته. هي ترفض الخطاب المباشر على هيئة أعمدة وتعتبره شكلاً سهلاً وعقيماً. لقد أصبحت هناك ضرورة لإيجاد شكل جمالي آخر من أجل أن يصير غير المُقال المكوِّن لفعل القول «محسوساً». انتقل الحوار. وكثيراً ما ابتعد عن المنطوقات لمصلحة سياق النطق. وابتعدت الكتابة عن عملية ربط الردود كما يفعل الكاتب المسرحي، ونزعت على العكس أحياناً إلى عزلها وصولاً إلى تذويب الحوار بصرياً كاشفة بهذه الطريقة عن أهمية ما يحيط الكلام بواسطة مؤثرات غير تناسبية تقلل المُقال إلى الحد الأدنى[24]. إليكم المشهد حيث جافير (Javert) يعتذر من السيد مادلين (M. Madeleine)، أي جان فالجان (Jean Valjean)، لظنه بأنه المحكوم بالأشغال الشاقة الذي اعتقل لتوّه، كما يعتقد، في شخص شاماتيو (Champmathieu). نشهد في لحظتها ردّ فعل جان فالجان بالسرعة البطيئة: «وقعت الورقة التي كان يحملها السيد مادلين من يديه، رفع رأسه وحدّق بجافير وقال بنبرة لا يمكن التعبير عنها: - آه! / واصل جافير كلامه»[25]. نسمع تردّد الكلام وإحجامه. لنحاول قراءة هذه الجملة بصوت عالٍ لندرك أن المقطع الصوتي الواحد العائد لجان فلجان مستحيل لفظه. لا يمكنني

---

(24) ربما كان هذا هو السبب الذي جعل روائيين مثل بلزاك وفلوبير وزولا (هل نجرؤ ونضيف هوغو إليهم؟) يحققون نتائج سيئة في المسرح. كانوا قد أصبحوا يجهلون الكتابة بالأسلوب المباشر الصرف أو يعجزون عنها. وكان عليهم أن يصمموا فوراً إخراج الكلمات. وكذلك ستاندال الذي كان يحلم بامتهان المسرح قد فشل في تحقيق مشاريعه المسرحية.

(25) Victor Hugo, *Les misérables*, t. 1, p. 286.

أن أجد النبرة الصحيحة، فالدال ليس بمستوى المدلول. فيه يختفي معنى مشحون بالانفعال المقنّع والظاهر في بداية الجملة. وسيأتي فصل «عاصفة تحت جمجمة» ليكون بمثابة تكبير لهذه الـ «آه!»، يكشف حينذاك عن حدّة ردّ الفعل المختبئة في هذا المقطع الصوتي القصير.

لنستمتع في الإصغاء إلى بعض هذه الحوارات المصنوعة من الـ «آه!» والـ «أوه!»، والتي كانت نادرة الوجود في السابق. بالطبع، إن كتابة الروايات المسلسلة التي كان يقوم بها كتّاب تدفع لهم الصحف على عدد السطور من الممكن أن تنشر على سبيل الطمع هذا النوع من الردود المقتضبة، كما قال ساخراً فرانسيس واي (Francis Wey): «إن حرف التعجب آه يساوي سبعة أو ثمانية قروش مثله مثل السطر المضغوط إلى أقصى الحدود»[26]. لكن، دعونا نتجنب الخلط بين شعرية شخص مثل فكتور هوغو وشعرية هواة تجميع الأموال. في رواية **مذكرات محكوم عليه بالإعدام** علمت الصغيرة ماري أن «السيد» الذي لم تتعرف عليه هو والدها: «قالت لي: آه»[27]. سرق جان فالجان لتوه بوتي جرفيه (Petit-Gervais): «قال: آه! وأخذ يمشي بسرعة في اتجاه معيّن حيث كان الطفل قد اختفى»[28]. بلزاك أيضاً يعرف كيف يجعل الصمت يرتج، فحين سمع فوتران (Vautrin) لوسيان (Lucien) يتحدث عن راستينياك (Rastignac) قال: «آه!»[29] ورأى فيها بروست (Proust) «حزن

---

(26) Francis Wey, *Remarques sur la langue française au XIXè siècle, sur le style et la composition littéraire*, t. 2, p. 483; cité par Sylvie Durrer, *Le dialogue romanesque*, p. 10.

(27) Victor Hugo, *Le dernier jour d'un condamné*, p. 478.

(28) Hugo, *Les misérables*, t. 1, p. 175.

(29) Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, dans: *La comédie humaine*, t. 5, p. 695.

أولمبيو (*Tristesse d'Olympio*) في المثلية الجنسية»[30]. أما فلوبير، فقد أرسل التعجب بواسطة جملة اعتراضية في اتجاهات متباعدة ما أعطاه عمقاً نفسياً غامضاً: (قالت «آه!» بنبرة صوت غريبة حيث امتزج الألم بالسخرية. «آه!»)[31] وأعطى زولا في **الأرض** (*La terre*) بعداً نمطياً إلى هذا الرد. إنّه يرمز إلى لغة الفلاحين قليلي الكلام. وتحول الأفكار المضمرة دون انطلاقة الكلمات: (قالت «آه!» ببساطة من دون أن تتوقف عن التحديق به بعينيها السوداوين)، (صدر عن الفلاح العجوز تعجب بسيط: «آه!»)[32]. في **على الهامش** (*En rade*)، ظهر حرف التعجب في نهاية الفصل السابع كصورة عن عجز التواصل المتزايد مع الصفحات: (قال جاك «آه!» ونظر بدهشة إلى زوجته)[33]. يفضل كورتولين (Courteline) الـ أوه! الذي يثير حماسته الكلامية فيقوم بعمل تضخيمي لتصنع الكتابة نصاً من فراغ الكلمات: (في هذا الـ «أوه!» المطرود من أعمق أعماق البلعوم، عاش عالم من الكراهية؛ هو الحنق الذي يعزه عن حقّ سيد قام بالمستحيل وأكثر ليعجب الجميع وزرع من دون حساب ذهب الكلمات الصالحة وابتسامات مليئة بالوعود وكان يستحق في النهاية أن يعيش بسلام لو لم يجئه وحش مسيء يعكر عليه صفو حياة رغيدة ومضبوطة حسب أفضل ما يناسب المصلحة العامة!)[34]. لنختم القائمة مع **الأخلاقيات الأسطورية** (*Les moralités légendaires*) من لافورغ (Laforgue) حيث تسعى الجملة وراء معنى عصي الالتقاط: (وهكذا، صعب على بان

---

(30) Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1978), p. 274.

(31) Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale*, p. 226.

(32) Emile Zola, *La terre*, dans: *Les Rougon-Macquart*, t. 4, pp. 374 et 618.

(33) Joris-Karl Huysmans, *En rade*, p. 152.

(34) Georges Courteline, *Messieurs les ronds-de-cuir*, p. 432.

(Pan) أن يشيح ببصره عن قبر حلمه المتناقض هذا، وأمام انكشاف هذه الأزمان الجديدة حيث لن تكون عبقريته كافية ربما، أخذ يتنهد مصدراً «أوه!» ذي كآبة رائعة الشباب! آه! أنه لـ «أوه!» غاية في التجرد بعد كل هذا النهار، «أوه!» غير قابل للمواساة وغير معترف به بشكل مطلق، وبريء في تفرده إلى أقصى الحدود! أوه، كان بنجاح واحداً من هذه التأوهات التي لن نسمعها بعد الآن مهما حملت معها كلّ الأزمان الجديدة [...]»[35]. جاء التعليق بنبرة خفيفة ليعطي، انطلاقاً من الكلمة الأبسط ما يحمله الكلام ولم تتمكن الكتابة من التعبير عنه. لا يكفي أن نفتح المزدوجين لأنه قد تبين أن نقل الكلام أمر معقد.

قبلت الكتابة هذا التحدي وكانت استمراراً للمُقال ومرافقة له: «ـ نعم، قالتها وهي تطيل هذه المقطوعة البسيطة بالطريقة التي نطقتها فيها كما لو أنها ترسم اتساع مشاعرها»[36]. مقابل أسطورة وضوح اللغة الفرنسية نجد عدم شفافية الكلام الذي يفترض كلية العلم والشفافية الداخلية حتى يكون مفهوماً بالكامل: «ثم، وبعد أن هدأ على الفور، عبّر عن عالم كامل من الأفكار الداخلية بواسطة نفخة من هذه المقاطع الوحيدة المشدّدة بشكل شبه ساخر: / - أف! أف! أف! أف»[37]! لا شك في أن هوغو هو الروائي الأكثر إحساساً بصعوبة الكتابة التي يمرّ الكلام عبرها أكثر مما أنها تترجمه. يشدد راوي **البؤساء** من دون كلل على ما يخفى من التواصل وعلى الصمت الذي يغلف الكلمات: «هنا توقفت، وحدقت بماريوس (Marius) ببؤبؤها المنطفئ، ثمّ انفجرت ضاحكة وهي تقول بنبرة

---

(35) Jules Laforgue, «Pan et le syrinx,» dans: *Moralités légendaires*, p. 171.

(36) Balzac, *Illusions perdues*, dans: *La comédie humaine*, t. 5, p. 217.

(37) Hugo, *Les misérables*, t. 3, p. 349.

تحتوي كل المخاوف التي خنقتها كل أنواع اللؤم: /- باه»[38]! مع انتقال المنطوقة نحو قولها، يقول الحوار أن المعنى يفيض عن الكلمات.

الكلام تحت المراقبة

يسمح اللجوء إلى الأسلوب غير المباشر كذلك برفع بصمة المسكوت عنه. إنه أسلوب ينخل الكلام، وهنا أيضاً بطريقة فيها الكثير من الجدة إذا ما أدركنا أن الأسلوب غير المباشر المرسل، مثلاً، قليلاً ما كان يستعمل حتّى ذلك التاريخ وقد تطور في الرواية الأوروبية في القرن التاسع عشر، أي في رواية فقه اللغة[39]، في تلك اللحظة حيث الكلام يخضع للفحص السردي. اكتسب الأسلوب غير المباشر المرسل علّة وجود بعد أن كان سابقاً مجرد تقنية بالكاد محسوسة. في هذه الصيغة حيث يتشابك الصوت السردي مع صوت الشخصية، يعمل قول على فك رموز قول آخر والقارئ المجبر على أن يسأل من يتكلم ومن يفكر بماذا، يصبح شريكاً في هذه العملية. الأسلوب غير المباشر المرسل جزء من هذه العمليات التي يسميها فلوبير الـ «لامباشر» مشيراً بهذا إلى مختلف الطرائق التي تختصر الكلام وتعبّر عنه بكل ما لهذا الفعل من معانٍ. كذلك، كان الأسلوب اللامباشر يستخدم في الرواية الكلاسيكية لتقديم الحوارات الانتقالية من أجل تجنب تبطيء إيقاع القصة، ولكنه لن يكون مستخدماً لهذا الغرض الخاص بضرورة اقتصادية، بل لأنه يسمح بقيام مسافة نطقية. إن الكتابة تزيح الكلام.

(38) المصدر نفسه، ج 2، ص 326.

(39) جاءت آن بانفيلد (Ann Banfield) بهذه الملاحظة في *Phrases sans paroles*.

يجعل «غير المباشر» الكلام يتكلم، كما في مركّز من الحوار البلزاكي يظهر انعدام الإحساس لدى مجتمع الخفة والمال، حتّى في ترتيب الكلمات، بما أن الجملتين تنطلقان من الموت لتصل الواحدة منهما إلى القمار والأخرى إلى البخل، في تنديد بتراتبية قيم مثيرة للشفقة: «مساء اليوم الذي لفظت فيه السيدة كلايس (Claës) أنفاسها الأخيرة، رمى أصدقاء هذه المرأة بضعة أزهار على قبرها بين دورتين من لعبة الويست وأطروا على صفاتها الحسنة وهم يبحثون عن القلب أو البستوني في أوراق اللعب. ثمّ، وبعد أن قالوا بضع جمل دامعة هي ألفباء الألم الجماعي، والتي تلفظ بالنبرات ذاتها في كل مدن فرنسا، وفي كل الأوقات، من دون أي مشاعر زائدة أو ناقصة، قدّر كلّ واحد منهم بالأرقام قيمة هذا الإرث»[40]. استعمل فلوبير، صاحب السخرية الخفية التي تفوق سخرية بلزاك، بكثرة هذه الحوارات المغفلة (يوحي حذف اسم المحدث إلى لاشخصية الحديث) التي تميزت ببساطة بواسطة بضع كلمات شكلت مدخلاً لـ **قاموس الأفكار الجاهزة** المقبل: «تلت هذا شكاوى من ذئاب البورصة الطماعة وفساد الموظفين.»، «تلى هذا كل أنواع الكلام: جناسات، نوادر، تبجحات، رهانات، أكاذيب معتبرة حقيقة، تأكيدات غير مرجحة، صخب من كلام سرعان ما توزّع إلى أحاديث خاصة»[41]. تلخيص مدهش يؤدي إلى فراغ، وبدل أن يستخلص لب القول، يردي الكلام إلى ضجيج. أما موباسان (Maupassant) التلميذ، فلن يكون أمامه سوى التقليد حين يقول: «كان كلّ أولئك الرجال يتحدثون إذّاك في الوقت نفسه بحركات وبأصوات تعلو؛

---

(40) Honoré de Balzac, *La recherche de l'absolu*, dans: *La comédie humaine*, t. 10, p. 757.

(41) Flaubert, *L'éducation sentimentale*, pp. 331 et 179.

كانوا يناقشون مشروع السكة الحديد الكبير الخاص بالمدينة»[42]. في كوكبة فلوبير، قام نوع من الكتابة. وها هو زولا كذلك يعلق على الأسلوب اللامباشر كلام أحد المتزلفين فلا يقنع أحداً، ولا حتى المرسل إليه، أي الوزير أوجين روغون (Eugène Rougon). صدرت من صوت جماعي جمل مرصوفة، حيث غرق منطق المحاجّة، وكانت سبحة من الشعارات والعبارات المنمّطة الخارجة من لغة الجماعة البونابرتية: «حينئذ، أقدم السيد توتان ـ لاروش (Toutin-Laroche) والآخرون معه على المديح مستخدمين جملة الوزير الأخيرة؛ ما كان الذهب ناقصاً، بفضل خبرة السلطة العالية؛ وما كانت فرنسا قط من قبل في وضعية بهذه الروعة أمام أوروبا؛ وصار هؤلاء السادة مملّون إلى درجة أن الوزير نفسه غيّر الحديث»[43]. تراجع الكلام من الخطاب المباشر الذي ينقل النصّ كاملاً إلى الاختصار الانتقائي.

وفي كلّ الأحوال، نجد عند فلوبير أن الخطاب المباشر نفسه هو غير مباشر! فطبعات **سالامبو** (*Salammbô*) و**التربية العاطفية** (*L'éducation sentimentale*) وبوفار وبيكوشيه تحمل علامات وقف غريبة لمصاحبة الحوار: عند كلّ بداية كلام، يتبع مزدوجان الشرطة، على الشاكلة التالية: - «[...]». يتناقض نظام كهذا مع ما كان في طريقه إلى أن يصبح القاعدة الطباعية في القرن التاسع عشر وهي: يقبل المزدوجان للإشارة إلى بداية الحوار ونهايته، والشرطة للإشارة إلى تغير المتكلم. لا يمكن أن نرى في علامات الوقف الفلوبيرتية خصوصية لدى الناشر إذ تعامل فلوبير مع مكتبتين: بعد **سالامبو**،

(42) Guy de Maupassant, *Bel Ami*, p. 218.

(43) Emile Zola, *La curée*, dans: *Les Rougon-Macquart*, t. 1, p. 550.

ترك فلوبير ميشال ليفي (Michel Lévy) ليسلم عمله إلى جورج شاربانتييه (Georges Charpentier). ومن ناحية أخرى، أحمل بين يدي طبعة أخرى عند ميشال ليفي، صدرت في العام 1870 لـ **رواية شاب فقير** (*Roman d'un jeune homme pauvre*) كتبها أوكتاف فويّيه (Octave Feuillet) حيث الشرطات وحدها تشير إلى تغيّر المتكلم. وهكذا، يتعين ترجمة هذه الخصوصية في الحوار الفلوبيرتي بوصفها شكل رمزي: إن إتباع الشرطة بمزدوجين لهو زيادة في الوسم القوْلي يلمّح إلى صوت مزدوج، إلى متكلم ثانٍ خفي هو الآخر. وتركيبة – «[...]» تشير إلى أن كل كلام هو استشهاد. وقد لاحظ النقاد أحياناً أنه بعد **مدام بوفاري**، صارت الحروف المائلة التي تعزل الأفكار الجاهزة أكثر ندرة في الجمل السردية[44]، ولكن أليس هذا بسبب هذا النمط الطباعي الجديد الذي يحلّ محلّها في تبادل الكلام؟ لقد صار اللامباشر يلقي بظلاله من الآن فصاعداً على كل الحوار.

شخصية الفقيه اللغوي

يجدر بنا أن نضيف إلى ظواهر ازدواجية القول، هذه التي تعكر مجرى الكلام، ظهور شخصيات الفقيه اللغوي بين مجموع الشخصيات الروائية، الصاغية كطرف ثالث إلى الحوار. ربما كان أصل هذه الوجوه الرواية الرسائلية في القرن الثامن عشر حيث الحوارات فيها مروية ومذيّلة بالتعليقات الموجهة إلى المرسل إليه أكثر منها مذكورة فقط. وقد ساهمت الرواية الرسائلية بهذه الطريقة في تشكيل نموذج مختلف عن الحوار المسرحي. في **العلاقات**

(44) انظر مقال كلود دوشيه: Claude Duchet, «Signifiance et in-signifiance: Le discours italique dans Madame Bovary».

الخطيرة (*Les Liaisons dangereuses*)، يجد الفاسقون متعة في شرح الكلام وتبيان معناه المبطن أو نيته السيئة. نرى فالمون (Valmont) يركّز كلام مدام دو تورفيل (Mme de Tourvel)، بالأسلوب غير المباشر المرسل من أجل أن يحلّله: «[. . .] في حين أنها لا تملك القوة للانتصار على فضوليتها، ملكت على الأقل قوة التصدي لرغبتي. كان الحرّ مفرطاً، كنت أخاطر بصحتي كما إني لن أقتل شيئاً وسأتعب نفسي من دون جدوى. وفي خضم هذا الحوار، كانت عيناها تتكلمان ربما بأفضل مما كانت تريد، وتقولان لي بوضوح إنها ترغب في أن أقبل بهذه الأسباب الكاذبة»[45]. في **لوسيان لووين** (*Lucien Leuwen*)، وسط الأحاديث الكثيرة وبين الردود التي تتخللها أحياناً عبارة «إلخ» الدالة على قلة صبر الراوي الستاندالي، كثيراً ما تدسّ القصة مونولوجات بلسان لوسيان معلقاً على الكلام الذي سمعه. يدرس البطل لغة المقاطعات في مدينة نانسي أو لغة أنصار الملكية؛ ثم لدى عودته إلى باريس، يصغي بالتصلب ذاته إلى الأحاديث في صالون مدام غرانديه (Mme Grandet) الليبرالي: «قال لوسيان في نفسه، وهو يصغي إلى واحدة من هذه الخطب المطوّلة: «أعتقد، سامحني الله، أنها تسعى إلى تقليد مدام دو شتايل. لا تترك شيئاً يمرّ من دون أن تعلق عليه بكلمة من عندها. هي كلمة صائبة ولكنها تكاد تميت من الملل، علماً أن عبارتها رقيقة ونبيلة. أراهن أنها تتموّن بالذكاء من مراجع بثلاثة فرنكات»[46]. يعيش لوسيان هنا لحظات كتلك التي عاشها جوليان عند الماريشالة دو فيرفاك (maréchale de Fervaques). كان الحوار بكليته غارقاً في الإصغاء إلى الشخصية المتفقهة باللغة:

(45) Pierre Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses* (Paris: Presses Pocket, 1989), p. 71.

(46) Stendhal, *Lucien Leuwen*, dans: *Romans et nouvelles*, t. 1, p. 1120.

«كان العشاء مملاً والحديث معيلاً للصبر. فكر جوليان قائلاً: إنها المائدة التي تنصب حول كتاب سيء. إن كل المواضيع الكبرى التي تخص البشر تثار فيها بكل فخر. ومتى أصغى المرء لثلاث دقائق تساءل عمّا يغلب فيها، أهي حماسة المتكلم أو جهله الفظيع»[47]. يشعر بطل ستاندال، المنهمك في اصطياد السعادة، بخواء الكلام حتى ذاك الذي يشعر من الوهلة الأولى بإعجاب نحوه. ونحزر أنه متواطئ في هذه اللحظات مع الراوي ويتقاسم معه الإصغاء نفسه: «اضطر لوسيان إلى تحمل ما يسميه شبان باريس خطبة مطوّلة من جانب غوتييه (Gauthier) الطيب حول أميركا والديمقراطية ورؤساء الشرطة الذين يختارونهم بالضرورة من بين أعضاء المجالس العامة... إلخ / عند سماعه هذه التحليلات المطبوعة في كل مكان، فكر قائلاً: «أي فرق هذا في الذكاء بين دو بوارييه (Du Poirier) وغوتييه! علماً أن هذا الأخير شريف على الأرجح بقدر ما أن الأول محتال. وعلى الرغم من التقدير الكبير الذي أكنّه له، إلا أني سأموت نعاساً. هل سأتمكن بعد هذا من القول إني جمهوري؟»[48] تحقق هذه المسافة إلى الوراء تحول المقال إلى طريقة للقول بعد أن جرى تجريده من أي فعالية تداولية.

لنفكر أيضاً بالمثال الأقصى الذي أعطاه بروست. في **البحث عن الزمن المفقود**، يأتي الكلام ومعه تعليق دائم، كما يأتي الإصغاء إلى الكلام في المرتبة الأولى قبل النطق به، فشخصية المتفقه اللغوي تجعل من السامع هو الفاعل الأساسي في الحوار. يتسم الحديث بعدم تناسق حيثُ إنَّ المتكلم يبدو كأنه شخص واحد كما لو أن المتحدث الآخر يصغي من دون أن يجيب، ويهتم فقط بالتقاط

(47) Stendhal, *Le rouge et le noir*, dans: *Romans et nouvelles*, t. 1, p. 607.

(48) Stendhal, *Lucien Leuwen*, dans: *Romans et nouvelles*, t. 1, p. 854.

قول[49] وتشريحه في سرّه (نلاحظ أن بطل **البحث** يتكلم قليلاً نسبياً في مقابل الراوي المنسوخ عنه الذي أصبح كاتباً وكثير الكلام). خلال المشاهد التي تتواجه فيها أوديت (Odette) وسوان (Swann)، أو جيلبيرت (Gilberte) أو ألبرتين (Albertine) والبطل، نسمع أولاً ردود المرأة المحبوبة لتحللها بشغف بعدها شخصية الفقيه اللغوي الذي يود سماع رغبته فيها، أو الذي يسمع فيها فجأة الأكاذيب. يمتص المونولوج الداخلي عند سوان كلام أوديت الحيوي: «[...] كانت تتكلم؛ لم يكن يقاطعها ويتلقى بإيمان متلهف ومتألم هذه الكلمات التي كانت تقولها له [...]»[50]. ستصبح المسافة بين المقال والحقيقة قانوناً في **سدوم وعامورة** (*Sodome et Gomorrhe*)، وهي تظهر من خلال هذه الحوارات المجتزأة التي تضع المعنى في حال انتظار: «يشبه حديث امرأة نحبها أرضاً تغطيها ماء جوفية وخطيرة؛ نشعر في كل لحظة وراء الكلمات بوجود طبقة مائية خفية وببردها المتغلغل، ونرى هنا وهناك رشحها المخادع، ولكنها تبقى هي مخبأة»[51]. وكذلك، إذا كانت الشخصيات الثانوية تبدو شديدة الأهمية في رواية بروست، فهذا لأنها موجودة ككائنات من كلمات. هي موجودة لترمي رداً يجب تشريحه، ويشكل الظهور لنوربوا (Norpoix) وفرانسواز (Françoise) ولوغراندان (Legrandin) المتكرر فرصاً لتعميق طريقة عمل لغتهم ومعناها. يتحدث السيد دو نوربوا إلى البطل عن شاب يشعر بنفسه أنه يحمل رسالة كاتب وتدس الحكاية هنا

(49) في *Proust et le langage direct*، يوحي جيرارد جينيت (Gérard Genette) مرات عدة بتشابهات بين ترشيح الكلمات هذا وبين الإصغاء العائم لدى فرويد (Freud)، سيد الشك الآخر هذا.

(50) Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. 1, p. 274.

(51) المصدر نفسه، ج 3، ص 406.

هلالين في داخل رده فتقول: «(واتخذ للحديث عن استعداداتنا المشتركة النبرة المطمئنة ذاتها، كما لو أنها ليست استعدادات أدبية، ولكن استعدادات للإصابة بالروماتيزم، وكما لو أنه يود أن يبيّن لي أنها غير مميتة)»[52]. لا تكرّ الردود، بل تصير مناسبة لأحاديث جانبية. ولا نعود قادرين على تمييز الحوار بواسطة البصر بعد أن مدده الانتقال والأسلوب اللامباشر، وبعد أن استبدلت عند بروست جمالية التسلسل المسرحي بجمالية القطع المنهجي. من دون عودة إلى السطر، وفي كثير من الأحيان، من دون مزدوجين في المخطوطة، كما يقول جان ـ إيف تادييه (Jean-Yves Tadié)، فالناشر هو الذي يضعها في مكانها، لا يعود الحوار موجوداً كشكل مكتمل الوجود، بل يذوب في التعليقات عليه. يؤكّد ل. دو روبير (L. de Robert) أن بروست «كان ينوي نشر مجلد من 700 صفحة من النص المضغوط من دون عودة إلى السطر حتى في الحوارات»[53].

يستدعي الكلام عمل تصحيح أو تفسير مستديم. وسط حوار خاص، يدس الراوي ملاحظة حول لغة الدكتور كوتار (Cottard) الفردية، كما لو أن الحوار الذي أصبحت وظيفته الدرامية قليلة الأهمية، يهدف أساساً إلى إيصال هذه الملاحظة اللغوية التي تشكل امتداداً لوصف الشخصية: (بشكل عام، وبعد تقديم التفسير، كان كوتار يقول: «آه! حسن، حسن، كلّ شيء على ما يرام ولا يعود يبدي بعدها أي أثر للانفعال»[54]). انطلاقاً من وضعيات تواصل خاصة، يبحث بروست عن قوانين للكلام تختصر كلّ القوانين. وعلى

---

(52) المصدر نفسه، ج 1، ص 445.

(53) L. de Robert, *Comment débuta Marcel Proust*; cité par Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, p. 168.

(54) Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. 1, p. 213.

عكس الأخوين غونكور (Goncourt) اللذين يلتقطان كلمات ويبقيان على سطح اللغة ليعيدا إنتاج «الشيء المسموع»، يحدد البطل-الراوي جماليته الخاصة الساعية إلى كلام نمطي: «مثل عالم هندسة يجرد الأشياء من سماتها المحسوسة، ولا يرى فيها سوى جوهرها الخطي. كان ما يقوله الناس يفوتني لأن المهم بالنسبة إلي لم يكن ما يريدون قوله، ولكن الطريقة التي كانوا يقولونه فيها بما هي كاشفة عن طباعهم أو عن نقائصهم؛ أو بالأحرى، شكل هذا الأمر على الدوام هدف بحثي الخاص لأنه كان يسبب لي متعة محددة وهو النقطة المشتركة بين كائن وآخر»[55] على غرار المفهوم الذي يحمله بروست عن الأسلوب المكتوب، فهو يبحث في كلام الأفراد عن رؤى العالم. يحمل الكاتب مسؤولية رسالته كمترجم .كثيراً ما يظهر هذا النشاط في جملة بروست من طريق ردّ افتراضي (كما لو نقول)، ينقسم الكلام فيه إلى نسختين للوصول إلى معناه الحقيقي: «قالت لي الدوقة، آه! ولكننا مع هذا لانزال مرتاحين معاً، نتحادث ونتحاب بدرجة كافية، وهي تخشى أن أكون قد فهمت أنهما قد انفصلا بالكامل، وكما يقال عن شخص مريض جداً: «لكنه لايزال يتكلم بشكل جيد جداً، حتى أني قرأت له هذا الصباح لمدّة ساعة»[56] أو أيضاً في هذه الفقرة حيث يبدو رئيس الخدم كأنه يعيد بعث صوت السيد دو نوربوا وهو يتحدث عن الأدب (الرد منقسم إلى نسختين وهو يصبح بهذا رداً مضاعفاً، مصاداة لغباء يجتاز الحلقات الاجتماعية: «[...] حزن رئيس الخدم العجوز، مستخدماً هذا النوع من التباكي الذي يبالغ دائماً بعض الشيء بصعوبة عمل لا نمارسه ولا حتى نتصوره، وحتى بصعوبة عادة لا نملكها كما الناس الذين

---

(55) المصدر نفسه، ج 4، ص 296.
(56) المصدر نفسه، ص 584.

يقولون لك: «أي تعب هذا أن تعطس بهذه الطريقة»، حزن حزناً صادقاً على الكتّاب، قائلاً: «أي تكسير للرأس هذا من دون شكّ»[57]. تصحّ فكرة بروست حول الاستعارة كعامل كاشف، على الكلام مع هذه الردود المقارنة.

في العصر الكلاسيكي، كان الحوار في أساسه مرتكزاً على المقال. وكانت مطالبة الكلمات بالحقيقة ممكنة. ارتبطت هذه الثقة بنموذج تاريخي لكلام ذي ميول اجتماعية تغنى به فن المحادثة الشهير. كان الكاتب، رجل الصالونات، يغمس ريشته بين حديثين. وعلى امتداد قرنين، تغذت الكتابة حتى من «روحية الأحاديث والمجتمع» كما يقول سانت بوف في دراسته حول مدام دو سيفينييه: «[...] حتى 1789 تقريباً، هذه هي السمة المميزة والطابع المؤثر في الأدب الفرنسي من بين كل الآداب الأوروبية»[58]. الكلام والكتابة تناغما (ولنبدِ إعجابنا، للمناسبة، بعبارة «حتى 1789 تقريباً»، ولم يستخدم الظرف فيها سوى ليكون إجراءً خطابياً احترازياً حتى لا ينبري شخص مثل فكتور هوغو ويسأل: «في أي ساعة قد حصل هذا الأمر»، إلا أن التفسير بواسطة الجبرية التاريخية يكاد لا يخفى على أحد). انطلاقاً من القرن التاسع عشر، تفكك هذا النموذج. وانتقل الحوار إلى المقال والمسكوت عنه. حصل هذا التحول في لحظة حذر إزاء الخطاب الاجتماعي وظهور كلام لااجتماعي (الـ أمّا أنا الرومنطيقية). لغة علنية، محادثات خاصة، أتت لايقينيات المعنى على كل شيء معها. في **دومينيك** (*Dominique*)، تساءل راوي القصة المؤطرة حول مدى حقيقة اعتراف البطل صديقه قائلاً: «ولكن، ثمة

---

(57) المصدر نفسه، ص 611.

(58) Charles Augustin de Sainte-Beuve, «Madame de Sévigné,» (1829) p. 39.

الكثير من الفويرقات في الصدق الأكثر نزاهة! ثمة الكثير من السبل لقول الحقيقة من دون قولها بالكامل»[59]! وأجابت السيدة فون بريست (Mme von Briest) زوجها الذي يسألها عمّا إذا كانت ابنتها قد أسرّت إليها بشيء قائلة: [...] هل تظن أنني سأمتلك ناصية الحقيقة الواضحة والشفافة بضربة عصا سحرية لمجرد أن إيفي (Effi) قد فاضت لي بمكنوناتها؟ أو على الأقل ما يسمّى هكذا. لأن الفيض بالمكنونات ماذا يعني؟ المهم هو ما لا نقوله»[60]. انقلبت رسالة الحوار الأولى ليصير دالاً على استحالة التواصل أو مستنداً إلى نبض مقال غير جوهري ومسكوت عنه أساسي. واصطدمت الكتابة بالكلام.

---

(59) Eugène Fromentin, *Dominique*, p. 42.

(60) Theodor Fontane, *Effi Briest*, p. 755.

الفصل الثاني
لهجة الجسد

لا يمكن أن ننكر على الناس الذين نستمتع برفقتهم
علمهم باللغة التي لا تحكى.
Honoré de Balzac, *La fausse maîtresse*

[..] اللغة الفرنسية المضمرة
في لعبة الشكل الخارجي ونبرة الكلام.
Honoré de Balzac, *Petites misères de la vie conjugale*

تعاني الكتابة من نقص أمام الكلام. إنها تبسطه وتقدّم الشكل الصافي منه الذي يلغي الشعور: «هذه التفاهات المنمّطة [...] لا تكون فقيرة إلا حينما تقرأ بشكل بارد. الحركة، النبرة، النظرة عند رجل شاب تعطيها قيماً لا تحصى»؛ «[...] سيكون من المزعج أن ندوّن بإخلاص ثرثرات الحب الرائعة هذه التي لا تجد قيمة لها إلا في النبرة والنظرة والحركة التي لا تترجم»[1]. إن المقال لا ينفصل عن فعل قوله. والحوار المقتصر على سلسلة من الردود يبتر المعنى

(1) Honoré de Balzac: *Le père Goriot*, dans: *La comédie humaine*, t. 3, p. 156, et *La peau de chagrin*, t. 10, p. 233.

لأن المظاهر غير الكلامية تمتزج في الوقت نفسه مع هذه الردود وتساهم في معناها. سيكون بلزاك دليلنا الأساسي في هذا المجال وقد كتب في مقدمة رواية **الثوار الملكيون** يقول: «في الحياة العادية، كثيراً ما تقوم الشخصية بحركة ويصدر عنها من دون أن تدري إيماءة خارجية، أو أنها تحرّك رأسها قليلاً بين كلمة وأخرى من الجملة ذاتها، أو بين جملتين، وحتى بين كلمات ربما وجب عدم الفصل بينها»[2]. جاء تعريف التواصل بواسطة هذه المجموعة: «لذا، يجب ألا نغفل شيئاً من المشهد المهم الذي دار في تلك الليلة، فلكل شيء قيمته، أوقات الراحة وغض الطرف والنظرات وإمالات الصوت»[3]. ولكن كيف السبيل إلى نقل كلّ هذا التعقيد؟ كيف يمكن التقاط تزامن كل هذه الإشارات؟ أليس محكوماً على خطية الكتابة أن تخفق في نقل السماكة الدلائلية في فعل القول؟ «هذه الصرخة العظيمة التي قطعتها لحظات راحة وحروف تعجب ورافقتها حركات جعلتها ذات بلاغة يصعب ترجمتها على الورق، جعلت كاموزو (Camusot) يرتجف»[4]. في **دراسة أخرى عن المرأة** (*Autre étude de femme*)، يعترف الراوي مرة أخرى أنه سيتعين عليه نقل حديث «تستحيل ترجمته». والسبب هو أن «كل العيون تصغي والحركات تسأل والشكل الخارجي يجيب. وبكلمة نقول إن كل شيء هنا ذكاء وفكر»[5]. إنها لنظرية التناظرات الرائعة في تواصل ناجح حيث الإشارات تتكاثر بشكل متناغم. من

---

(2) Honoré de Balzac, *Les chouans*, dans: *La comédie humaine*, t. 8, p. 901.

(3) Honoré de Balzac, *Les petits bourgeois*, dans: *La comédie humaine*, t. 8, p. 129.

(4) Honoré de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, dans: *La comédie humaine*, t. 6, p. 890.

(5) Honoré de Balzac, *Autre étude de femme*, dans: *La comédie humaine*, t. 3, p. 675.

المؤكد أن الوضع في هذه الحالة معقد والمتحاورون كثر، ولكن التكلّم بصوت واحد، بأكثر من معنى لهذه الكلمة، يعتبر تحدياً مماثلاً. اشتكى فيرذر (Werther) من هذه الأمر لفلهلم (Wilhelm): «نعم، أنا أحتاج إلى مواهب أكبر الشعراء حتى أقدم إليك بشكل حي كل شيء في وقت واحد، تعبير حركاتها، صوتها الرخيم، النار المخبأة في نظراتها. كلا ما من كلام سيعيد قول الحنان الرقيق المختزن في كل كيانها وفي كل تعابيرها. كل ما يمكنني أن أقوله لك عنها سيكون ثقيلاً ومتعثراً»[6]. في كتاب غوته (Goethe) الذي قرأه بشغف شديد الرومنطيقيون الفرنسيون، ترتسم الملامح الأولى لموضوع الكلمات الشائعة جداً التي تشي بالفردية بينما يتأكّد تفرّد لا يقهر لدى الكائن الموجود بكلّيته في طريقة كلامه. ليست اللغة بحد ذاتها هي التي تعاني من نقص، إنه الاستشهاد غير المجسد: «هكذا قالت! يا فلهلم من يمكنه أن يعيد قول كلامها! كيف يمكن لحروف الأبجدية الباردة والميتة أن تمثل أزهار الفكر السماوية هذه»[7]! اجتاز الموضوع القرن من الكلام الفردي إلى الكلام الجماعي ومن الخطاب الغرامي إلى الأحاديث العادية. حتى هوغو الشاب، صاحب الكتابة الدفاقة يعرف هو أيضاً هذه الحدود: «بريق نظرتها، نبرة صوتها أعطت لكلماتها قوة إقناع وسلطة يستحيل نقلهما»[8]. سيشعر الراوي البروستي بدوره بغيظ لا يرضى عن عمل تقريبي أو عن مقطوعة موسيقية معزوفة بشكل سيء: «ثمة أوقات حين يجب أن يلتقي التقليد الصوتي بالوصف حتى نرسم بالكامل شخصاً ما، وقد قدّم السيد دو شارلوس (M. de Charlus) وصفاً للشخصية قد يكون غير كامل بسبب نقص

(6) Johann Wolfgang von Goethe, *Les souffrances du jeune Werther*, p. 16

(7) المصدر نفسه، ص 66.

(8) Victor Hugo, *Bug Jargal*, p. 365.

هذه الضحكة الصغيرة بالغة النعومة والخفة، كما بعض مقطوعات باخ (Bach) التي لا تنقل تماماً كما هي لأن الأوركسترا لا تملك هذه الأبواق الصغيرة ذات الصوت الخاص التي كتب المؤلّف من أجلها هذا الجزء أو ذاك»[9]. فقدت الكتابة القدرة على الكلام.

يبحث الروائي عن حلول ترقيعية. يشعر بلزاك بالحاجة إلى كتابة الحوار بشكل مختلف، وهذا منذ روايته الأولى الموقعة باسمه، وفي المقدمة حيث يشرح المسألة متحدثاً عن «الحيلة الطباعية الصغيرة التي يعبّر الروائيون الإنجليز بواسطتها عن بعض حوادث الحوار»[10]، ويقصد بهذا الشرطات الصغيرة التي ترافق انقطاعات سيل الكلام والتردد والإحجام. ويلاحظ بلزاك أن هذا المظهر قد كان مهملاً حتى تاريخه، علماً أنه لن يستعمل هذه الخطوط الإيقاعية ابتداءً من طبعة **الثوار الملكيون** الجديدة لدى فيمون (Vimont) في العام 1834، ربما لأنها لاتزال تقريبية وغير قادرة على أن ترمز إلى كل حوادث الحوار كهذه الحركات أو الإيماءات مثلاً التي تندس بين كلمتين[11]. يختار البعض الحذف الذي يجعل هذا النقص محسوساً على الأقل، مثل غوته الذي يتخلى بلا مبالاة جديرة بسترن (Sterne) أو ديديرو عن نقل حديث شيّق، قائلاً: «التعبير والنبرة ونار الكلمات والحركات وألف طريقة في لفظ كلمة، كل هذه الحيوية الفكرية الشبيهة بزبد نبيذ الشمبانيا الذي يفرقع ويتبخر في لحظته، كلها أمور يستحيل أن نجمّدها وننقلها. هذه ثغرة نترك القارئ ليملأها، ومن المؤكد أنه سيقوم بهذه المهمة أحسن منا، فليتخيل في هذا المكان خمس أو

(9) Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. 3, p. 333.

(10) Balzac, *Les chouans*, dans: *La comédie humaine*, t. 8, p. 901.

(11) في **ستيللو** (*Stello*) يستعمل فيني (Vigny) هذا الخط الذي يقطّع بعض الردود كما لو أنه فترات راحة في الصوت.

ست صفحات مليئة بما هو بالغ الرقة وشديد التقلب مع أطوار غاية في الغرابة وقمة في الأناقة والتبريق»[12]. يقع البعض الآخر على حلّ وسط، التلويح الذي يبدأ بشيء ثم يتراجع عنه: «لن نحاول أن نعطي فكرة عن حركتها ونبرتها، وعن الدموع التي ابتلعتها وهي تتكلم، وعن يديها اللتين ضمتهما ثم عصرتهما، وعن ابتساماتها الحزينة ونظراتها الغارقة وتأوهاتها وتنهداتها وصرخاتها البائسة والمؤثرة التي مزجتها بكلماتها الفوضوية والمجنونة والمشتتة»[13]. تقلد الجملة القلقة والتعدادية حالة الانفعال وينقل الإيقاع اضطراب الكلام. وفي مكان آخر، تحاول كتابة هوغو القيام باستكشاف نفسي للمسكوت عنه الذي يحيط الكلمات بهالته فينظّمها أو يزيدها حدة: «لا شيء يمكنه أن ينقل ما احتوته هذه النبرة المرافقة للأقوال من كآبة طيبة وقاتمة»[14]. نحن أمام استعمال أساسي للانتقال الذي سبق ورأينا أنه يميز ترتيب الحوار الجديد. تعبر فترات راحة بين الردود عن الإشارات غير الكلامية التي تشكل مرسَلات مقصودة أو غير مقصودة، مفهومة أو غير مفهومة من المرسَل إليه، إلا أن الراوي كطرف ثالث قد التقطها في الحديث مثلما يفعل محلل الخطاب. تطول الجمل الاعتراضية في الوقت ذاته بينما كان بوسع ابتكار مطبعي (تعميم الشرطة في الردود الحوارية) أن يسمح بالتخلي عن أفعال القول مثل «قال» و«أجاب» التي كان مارمونتيل يجدها ثقيلة على الرغم من ضرورتها للتمييز بين مختلف الشخصيات. كتب هنري فورنييه (Henri Fournier) في كتابه **دراسة حول العلامات الطباعية** (*Traité de la typographie*) (1825) يقول: «علامة الناقص [الشرطة]

(12) Théophile Gauthier, *Mademoiselle Maupin*, p. 203

(13) Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, p. 450.

(14) Victor Hugo, *Les misérables*, t. 1, p. 373.

هي إشارة الرد على قول. تعطي الحوارَ سرعةً فتخرجه من هذه الكلمات الطفيلية التي تزعج الكاتب والقارئ، على حدّ سواء، كلمات مثل «أضاف»، و«قالت مرة أخرى». . . إلخ.»[15]. وأكثر من هذا، نجد أحياناً جملاً وفقرات سردية تفصل بين الردود. لا شيء كالجملة الاعتراضية في حدها الأدنى التي كانت تشبه في العصر الكلاسيكي التوجيهات المسرحية (قال وهو يرتمي على ركبتيه/ متنهداً/ محمراً)[16]، لتصنيف المشهد في إطار سجل انفعالي شامل (الفرح، الحزن، الغضب.) وخلق مشهد من جنس معين (الصراخ والبكاء لدى الأباتي بريفو (Abbé Prévost) الذي كان يحبّ هذا النوع من الانفعالات الكلامية على طريقة غروز (Greuze). في رواية فقه اللغة، تعيق حوادث الحوار انتقالية الدلائل الكلامية: «سأل وهو يبدو مصاباً بالتردد ذاته الذي بدا على ابنته قبل أن تلفظ كلمة أم»[17]. يصبح المعنى مشكوكاً بأمره: «وقد قيل هذا بنبرة خاصة ذات مغزى أكثر من الكلمات وقد جعلتني أرغب في البحث عن معناها»[18]. كما لو أن سرّ الكلام كامن في نبرة. «كانت ثمة أشياء كثيرة في النبرة حتى أن الآنسة غوستري اضطرت إلى التوقف مرة أخرى لتكتنهها بالكامل»[19]. لا يكفي أن نعرف قواعد التركيب والألفاظ حتى نفهم الكلمات التي تبدو الأكثر بساطة. توجهت ديزيريه إلى الأخ

(15) ذكره روجيه لوفير: Roger Laufer, «Guillemets et marques du discours direct,» p. 245.

(16) يستثنى من هذه الكتابة المقتضبة: *Le neveu de Rameau* حيث الشخصية، ملكة الفن الإيمائي، تمثل ما تخبر عنه. الحركات تضاعف الكلام.

(17) Honoré de Balzac, *La femme de trente ans*, dans: *La comédie humaine*, t. 2, p. 1196.

(18) Eugène Fromentin, *Dominique*, p. 52.

(19) Henry James, *The Ambassadors*, p. 36.

أركانجياس متأتئةً بالقول: «لا تلمس الصغار، أنت قبيح! / شدّدت على هذه الكلمة باحتقار غريب حتى أن الأباتي موريه انتفض كما لو أنه يُصدم لأول مرة بقبح الأخ»[20]. من طريق حوادث الحوار، استعادت الكتابة قدرتها على الكلام وجعلته يتكلم.

لغة الحركة

التقت الرواية بالفلسفة التي تطرقت في عصر الأنوار إلى اللغات غير الكلامية، أي إلى لغة الحركة كما كانوا يسمونها، ليتعرف الجميع تقريباً فيها على أول شكل من أشكال التعبير. وهكذا، يعتبر تورغو (Turgot) أن أصل اللغة يكمن في الانفعالات: الصراخ والحركات[21]. وأيضاً كونديّاك الذي يجعل من لغة الحركة «لغة موروثة» سبقت الأفكار: «ولدت عناصر لغة الحركة مع الإنسان»[22]. هذه اللغة الطبيعية، لغة الجسد، تتعارض مع اللغة الكلامية التي تجمدت في مجموعة رموز. هي لغة عفوية ذات أصالة، ولكنها غير مُمَأسَسة، لذا فهي تظل غير مصقولة لأنها معطاة مرة واحدة وإلى الأبد من دون تطوير ممكن ومنغلقة على الأفكار المعقدة. لغة بدائية

(20) Emile Zola, *La faute de l'abbé Mouret*, dans: *Les Rougon-Macquart*, t. 1, p. 1279.

(21) Turgot, *Remarques critiques sur les réflexions philosophiques de Maupertuis sur l'origine des langues et la signification des mots* (1750; publication posthume 1805).

أعيد نشر هذا المؤلّف في: Ronald Grimsley, *Sur l'origine du langage,* *Maupertuis, Turgot, Maine de Biran* (Paris: Droz, 1971),

ص 75 بالنسبة إلى الفقرة المذكورة.

(22) Etienne Bonnot de condillac, *La logique ou les premiers développements de l'art de penser*, dans: *Oeuvres philosophiques* (Paris: PUF, 1948), t. 2, p. 396.

بانتظار الأفضل. حول هذه النقطة، تميّز روسو (Rousseau) عن معاصريه إذ لم يتحفظ في الإكبار من شأن لغة الحركة. في كتابه **دراسة حول أصل اللغات** (*Essai sur l'origine des langues*)، يعتبر أن اللغة الأولى، قبل زمن الحسابات والكلام المفكر، وهي لغة «الشغف الساعي إلى الانتقال»، كانت موسيقية تحمل نغمة الانفعال، على وجه التأكيد: «كانوا يغنون على الأرجح بدل أن يتكلموا»[23]. ليس من المؤكد أن يكون بلزاك قد قرأ هذا الكتاب، كما يقول النقاد المتبحرون[24]، ومع هذا فهو يعيد كتابته. في **الملهاة الإنسانية**، يعيد إنتاج فرضية روسو بالصورة، فما من إطراء أجمل للصوت من هذه المقارنات التي تجعل منه موسيقى: «كان لهذا الصوت أثر كونشرتو. الروح والحركة والحياة كانت كلها قد تركزت في النظرة وفي الصوت [...]»[25]. تحقق المقارنة الحلم الروسوي حيث يتحرر الدال من المدلول، وينعتق الانفعال من العقل السيء. من المؤكد أن ثمة قيمة استيهامية خاصة ببلزاك قد أضيفت هنا حيثُ إنَّ العودة إلى الأصل، إلى اللغة المغنيّة هي انعتاق من التاريخ كما عند روسو، ولكنه في البداية تاريخ فوري، أي تاريخ الثورة الفرنسية التي ادّعت نصرة لغة العقل، والتي واجهتها مدام دو لاشانتوري (Mme de la Chanterie) - صاحبة الاسم الموحي - بصوت الأصول ودفعت ثمن إخلاصها لقضية الملكية. الصوت هو إنكار للواقع الذي يضع التاريخ المعاصر

---

(23) Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, bibliothèque du graphe (1969), p. 507.

(24) Raymond Trousson, *Balzac, disciple et juge de Jean-Jacques Rousseau* (Paris: Droz, 1983), p. 41.

(25) Honoré de Balzac, *L'envers de l'histoire contemporaine*, dans: *La comédie humaine*, t. 8, pp. 368-369.

بالمقلوب. إنه يسحر الألباب: «عند سماع الأنغام السماوية من عضو فاندا (Vanda) الساحر وهي تمشي [الكلام للسيدة دو لاشانتوري]، تسمّرت قدما غودفروا (Godefroid) في مكانهما»[26]. ولكن خارج أي سياق سياسي أو جدلي، امتلك الصوت الموسيقي مقدرة على جمع اللغة والجمال حينما لا تعود تُطرح مسألة الحقيقة: «بقينا مذهولين [...] بثروة وعمق وامتلاء هذا العضو الذي لا يقارن إلا بالوتر الرابع لكمان باغانيني (Paganini)»، «قالت له هذا بصوت جعله الحنان لطيفاً كالمزمار»[27]. تحكي الموسيقية الوجود وتشهد على الإحساس. يؤكد روسو هذا الأمر في كتابه **دراسة حول أصل اللغات** قائلاً: «لا نستطيع أن نسمع غناءً أو سمفونية من دون أن نقول فوراً لأنفسنا إنَّ كائناً حساساً آخر موجود هنا»[28]. يستعيد الصوت الموسيقي عند بلزاك فكرة اللقاء بين الأنا والآخر نفسها، وهو لقاء استثنائي بقدر ما هو كامل، كما في هذه الفقرة التي تُمَسرح نوعاً ما ولادة اللغة وتعيد تمثيل المشهد البدائي لبدايات الكلام الصافي حينما كانوا يغنون بدل أن يتكلموا: «في تلك اللحظة، قام صوت راودته نفسه أن ينسبه إلى جنية من جنيات البحر، هو صوت امرأة، فكرّر اللحن الذي انتهى من غنائه، ولكن الصوت غنّاه بكل التردّد الذي ينتاب شخصاً يسمع لحناً للمرة الأولى؛ وتعرّف على تأتأة قلب يكتشف شعر الأنغام المتساوقة»[29]. في عالم العقل المنحرف، ينبغي أحياناً استعادة الشغف عبر الإصغاء إلى صوت هو صوت القلب.

---

(26) المصدر نفسه، ص 407.

(27) Honoré de Balzac: *Z. Marcas*, dans: *La comédie humaine*, t. 8, p. 839, et *Massimila Doni*, t. 10, p. 565.

(28) Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, p. 537.

(29) Honoré de Balzac, *L'enfant maudit*, dans: *La comédie humaine*, t. 10, pp. 938-939.

باسم أيديولوجية أخرى (تهاجم المسيحية على أنها مناهضة للطبيعة)، عالج زولا بدوره الموضوع المثالي الذي يتحدث عن لغة موسيقية تجمع الكائنات. في **خطيئة الأب موريه** (*La faute de l'abbé Mouret*)، نشهد ولادة سيرج المجددة، وهو الكاهن الذي فقد ذاكرته وانحبس في البارادو (Paradou) مع ألبين، طفلة الطبيعة. بعد أن تحرر البطل من هويته السابقة، امتلك لغة جديدة: «يكاد يقال إن هذا الكلام كان ارتجاج الشمس نفسها. جاء كأنه مهموسٌ، كنفس موسيقي وارتعاشة الدفء والحياة. كانت بضعة أيام قد مرّت ولم تسمع ألبين صوت سيرج وها هي تستعيده مع صاحبه وقد تغير الاثنان»[30]. تستجيب ضحكة ألبين في كونشرتو من الأصوات إلى هذا «النفس الموسيقي»: «وكانت تضحك، بصوت أعلى وبموسيقى تتلألأ فيها نغمات حادّة لمزمار صغير، كانت تغرق في تباطؤ أصوات رخيمة»[31]. في ما بعد، تستكمل الاستعارة لتحكي موسيقية لغة الشغف الأولى: «بدا لهما أن موسيقى مزمار تسبقهما، وأن كلماتهما كانت تجيئهما من أوركسترا ناعمة لم يرياها قط»[32]. غنّت الشخصيتان على أنغام واحدة وأدّتا، التوليفة الموسيقية ذاتها لتفيض الكلمات في وحي انطلاقة.

تسمح حوادث الحوار الأخرى ومركبات لغة الحركة الأخرى هي أيضاً بأوقات النعمة هذه الواقعة على هامش اللغة المحكية. تقدّم رواية **إلويز الجديدة** (*La nouvelle Héloïse*)، وقد كانت كتاباً مرجعياً لدى الجيل الرومنطيقي، النظرية المرافقة بلسان سان برو

(30) Emile Zola, *La faute de l'abbé Mouret*, dans: *Les Rougon-Macquart*, t. 1, p. 1335.

(31) المصدر نفسه، ص 1342.

(32) المصدر نفسه، ص 1381.

(Saint-Preux) حين يقول: «صحيح أن اللغة تقدّم ثرثرة سهلة للتعبير عن الحب التافه. ولكن الصداقة، ميلورد (Milord)، الصداقة! أي شعور حيّ وسماوي أنتِ، وأي كلام جدير بك؟ أي لغة تجرؤ على التعبير عنك؟ أبداً ما نقوله لصديق لا يمكن أن يساوي ما نشعر به ونحن إلى جانبه؟ يا إلهي! كم أن اليد التي نشدّ عليها والنظرة المفعمة بالحيوية والضمّة إلى الصدر والتنهد بعدها تقول أشياء، وكم تصير باردة الكلمة الأولى التي نلفظها في أثرها!»[33] تحكي الرسالة ذاتها مشهد الصبيحة الإنجليزية التي هي مثال على ما يقال. يقدم صمت لغة الحركة فترة من الراحة خارج العالم المتصنع. لاحظ ريمون تروسون (Raymond Trousson) أن بلزاك قد قلّد هذا المشهد في **كاهن الأردين** (*Le vicaire des Ardennes*) (1822) وذكر، ليثبت قوله، الفقرة التالية: «لم نكن بحاجة إلى كلمات إنسانية حتى يعبر الواحد منا للآخر عن مشاعره وعن أفكاره؛ حركة وابتسامة ونظرة خاطفة حلت محل اللغة لتتفق روحانا. كانت العادة قد جعلت قلب الواحد منا ينتقل إلى قلب الآخر حتى أنه لم يعد لدينا سوى قلب واحد[34]. «لا يمكن أن نفسر وجود هذه الفقرة بالكتابة تحت تأثير عمل من فترة الشباب، فبلزاك يعيد صياغة المشهد نفسه مرات عديدة في **الملهاة الإنسانية**: إنه موضع من مواضع الخطاب الغرامي عند بلزاك: «حينما لا نتكلف في التعبير عن المشاعر، تقدّم الابتسامة والنظرة للقلوب المتآلفة صوراً لا تنضب لرسم متعها ومآسيها. وهكذا فهمت أن اللغة، في عظمة جُمَلها، لا تمتلك شيئاً يضاهي بلاغة تبادل

---

(33) Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la nouvelle Héloïse*, collection Folio (Paris: Gallimard, 1996), t. 2, p. 183.

(34) Trousson, *Balzac, disciple et juge de Jean-Jacques Rousseau*, pp. 69-70.

النظرات وتناغم الابتسامات»[35]. تكلّف الشخصية هنا بمهمة التعبير عن هذه الحقيقة المعاشة بعمق. يكاد لا يشعرنا الراوي بوجوده فلا يضيف تعليقاً مفصلاً لشرح اتفاق فوري يكفي تسميته بالاسم: «تنتقل الانفعالات الحقيقية بسرعة إلى درجة أن هؤلاء الأشخاص الثلاثة تبادلوا لبرهة النظرات بصمت»[36]. نرى في **الملهاة الإنسانية**، لحظات روسوية منثورة هنا وهناك تشيد بالتواصل الناجح المستغني عن الكلمات.

ستاندال بدوره روسوي. وقد اتخذ أيضاً أستاذاً له ديستوت دو تراسي (Destutt de Tracy) الذي يشكّل استمرارية لفكر القرن الثامن عشر حول «لغات الحركة». في حين كان عصر الأنوار يهتم بها كلغات بدائية قبل اللغة الكلامية، تأمل المؤدلج في تزامن اللغات الكلامية وغير الكلامية: «حركات الممثل والخطيب، وحتى حركات البشر الذين يتكلمون بأبسط ما يمكن هي أيضاً لغة لأنها تساهم في شرح أفكارهم؛ ولكنها لغة تضاف إلى لغتهم المحكية وتعدّلها باستمرار وكثيراً ما تعبر عن شيء مختلف تماماً عمّا تقوله أو مناقض له أحياناً بالكامل»[37]. تنتقد الرواية الستاندالية إساءة استعمال الكلمات وتلمح أكثر من مرة إلى أنه ينبغي تخطي اللغة لمعرفة الحقيقة وللتعرّف إلى الشخص الذي نتعامل معه. تكفي النظرة والصوت لتحديد نقطة الانطلاق بين الشخصيات. إن جينا (Gina) تميّز موسكا من طريق نظراته في وسط حديث: «عند

---

(35) Honoré de Balzac, *Le médecin de campagne*, dans: *La comédie humaine*, t. 9, p. 560.

(36) Balzac, *Le père Goriot*, dans: *La comédie humaine*, t. 3, p. 113.

(37) Antoine Destutt de Tracy, *Eléments d'idéologie* (1802), t. 1, pp. 309-310.

نقاشها [أخبار فرنسا] معه، لاحظت في ذلك المساء نظرته الجميلة والطيبة»(38). وكذلك مدام دو رينال تغوي فوراً جوليان برنّة صوتها: «انتفض حينما قال له صوت لطيف بالقرب من أذنه: /- ماذا تريد من هنا يا بني»(39)؟ يرافق هذا الموضوع مشهد اللقاء الأول: «- ما اسمك، سيدي؟ قالت له هذا بنبرة ولطف أحس جوليان بسحرهما الكامل من دون أن يدركه»(40). تعرف الأرواح الحساسة بعضها بعضاً من طريق أصواتها، بينما النبرة المزعجة لدى السيد دو رينال تثير فوراً حالة من النفور: «على الرغم من تعوّد السيدة دو رينال على هذا النوع من التفكير، إلا أن نبرة الصوت صدمتها. ولتلهي نفسها، نظرت إلى شكل جوليان [...]»(41). تقسم النظرة والصوت الشخصيات بحسب قسمة مانوية. في هذا المتغير من السيناريو الروسوي، لدينا الأرواح الحساسة والكائنات المشوهة. ها نحن في **لوسيان لووين** (*Lucien Leuwen*) أمام صوت لا يقل إزعاجاً عن صوت السيد دو رينال: «تعرف لوسيان على الصوت الجهوري الذي يمتلئ بالضحك حينما يقدّم بالصدفة اقتراحاً كريماً في مجلس النواب»(42). ينمّط الصوت الخطيب ويغض من شأنه. لنقارنه فقط بصوت فابريس الواعظ، والذي بواسطته تصبح العظة انفعالاً صافياً ومعدياً يجعل الكلمات تتبخر: «قرأ فابريس بقية ورقته ببطء شديد؛ لكن التعبير في صوته جعل الجميع يبكون قبل منتصف الصلاة،

(38) Stendhal, *La chartreuse de Parme*, dans: *Romans et nouvelles*, t. 2, p. 117.

(39) Stendhal, *Le rouge et le noir*, dans: *Romans et nouvelles*, t. 1, p. 241.

(40) المصدر نفسه، ص 244.

(41) المصدر نفسه، ص 262.

(42) Stendhal, *Lucien Leuwen*, t. 1, p. 1169.

حتى الغنزو[43] (le Gonzo)». كاثر ستاندال من المواقف السردية التي تظهر الموضوع بوضوح. لحظة خافت السانسفرينا (la Sanseverina) عندما تبعها مجهول هو فيرانتي بالا (Ferrante Palla)، سرعان ما اطمأنت وهي تتأمل فيه. وقد أحيط ردّ بالا الأول بوصف نظرته التي كانت بمثابة ضمانته: «لكن عيناه تنفّستا نار روح متقدة»، «لكن عيناه كانتا جميلتين وممتلئتين بحماسة رقيقة إلى درجة أنهما ألغتا من نفسها فكرة الجريمة»[44]. في عالم ستاندال الحسي، يكفي أن نرى لنعرف، أو يكفي أن نسمع صوتاً. الحقيقة تفرض نفسها على الحواس ويتم التواصل في فورية الإحساس الذي يلتف على الأفكار المبيتة في الإشارات.

يلاحظ ميشال كروزيه (Michel Crouzet)، عن حقّ، أن «الكينونة والمعنى واحد»[45] في لغة الحركة. أنا لا استعمل الإشارة، بل أنا الإشارة والإشارة أنا. من هنا تنبع حقيقة هذه اللغات غير الكلامية. إنها تعبير لاواعٍ وغير قابل للسيطرة: «بعد صراعات فظيعة، تجرأت السيدة دو رينالٌ، وقالت له أخيراً بصوت مرتجف ارتسم فيه كلّ ولعها: «/- هل تترك تلاميذك لتجد عملاً في مكان آخر؟ دهش جوليان من صوت السيدة دو رينال المتردد ومن نظرتها! وقال في نفسه: هذه المرأة تحبني، [...]»[46]. نرى أنه حتى في الترتيب الطباعي، تضع حوادث الحوار بين هلالين الرد الذي يبدو لنا أن ملاحظة جوليان تقفز من فوقه كصدى لما يدوّنه الراوي. لا يمكن

(43) Stendhal, *La chartreuse de Parme*, t. 2, p. 487.

(44) المصدر نفسه، ص 363.

(45) Michel Crouzet, *Stendhal et le langage*, p. 93.

(46) Stendhal, *Le rouge et le noir*, dans: *Romans et nouvelles*, t. 1, p. 289.

للبايلي(*) أن يصارع عفويته ولا يعرف أن يكون غير نفسه[47]. تقع كليليا (Clelia) في زلات تَواصُل لا تنجح في كبته: «[...] لكنها لم تستطع أن تفرض الصمت على عينيها، ومن دون أن تدري على الأرجح، عبرتا للحظة عن الشفقة الأكثر تأثراً»[48]. تعيش كلّ بطلات ستاندال لحظات من هذا النوع: «لا أطلب سوى أن أصدّقك حتى أصير ملكاً لك»، بدت عينا السيدة دو شاستلّيه كما لو أنها تقول هذا الكلام، ولكانت ماتت من الخجل لو أنها رأت تعبيرهما. هذه أحد مآسي الجمال البالغ، فهو لا يستطيع أن يخفي مشاعره»[49]. بدت هذه الشخصيات الاستثنائية كما لو أنها استمرارية للحلم الروسوي في خضم هذا العالم الخبيث. إنها ترفض هذا الانحطاط الذي عرف روسو تماماً أنّه يترصد إميل عند اتصاله بالمجتمع: «وإذ لا يفكر الشاب بعد في التصنع ولم يتعلمه، نرى في هيئته وفي عينيه وحركاته الانطباع الذي يشعر به عند رؤية كل ما يقدّم إليه، ونقرأ على وجهه كل تقلبات نفسه [...]»[50]. تظل الطبيعة طليقة مادام الشاب شاباً قبل أن يدخل في عالم الزيف. يعرف «الشاب» البلزاكي هذا الطريق، على عكس نظيره الستاندالي، ويتعلم قراءة الإشارات وتقليدها، مثله مثل الخطيب المفوّه.

(*) نسبة إلى هنري بايل (Henri Beyle) وهو اسم ستاندال الحقيقي.

(47) «على الرغم من أنه قد ولد في مقاطعة النورماندي (Normandie)، لم يكن لاميل (Lamiel) ماهراً البتة في فن منع وجهه من التعبير عن المشاعر التي تعتمل في داخله» (Stendhal, *Lamiel*, dans: *Romans et nouvelles*, t. 2, p. 996).

(48) Stendhal, *La chartreuse de Parme*, dans: *Romans et nouvelles*, t. 2, p. 316.

(49) Stendhal, *Lucien Leuwen*, dans: *Romans et nouvelles*, t. 1, p. 987.

(50) Jean-Jacques Rousseau, *Emile ou de l'éducation*, collection Garnier-Flammarion (Paris: Flammarion, 1977), p. 294.

بلاغة تمثيل القول

في غداة الثورة، بينما البلاغة الكلاسيكية، وهي قائمة اسمية لوجوه تزيينية، تسطع بأضوائها الأخيرة مع فونتانييه، نشهد عودة إلى بلاغة القدماء بكل اتساعها وبما فيها تمثيل القول. تستعيد هذه المعرفة المنسية حاليّتها منذ أن وقفت السلطة هي أيضاً على المنصة. وبالأخص، حمّلت البلاغة الثورية تمثيل القول أهمية فاقعة ازدادت أكثر فأكثر مع مرور الزمن وبقدر ما أن هذه الأصوات العظيمة التي فقدتها الذكرى لم تعد موجودة إلا في الخيال[51]، في حين إننا نشعر بخيبة عند مجرد قراءة خطب ذلك الوقت وقد بترت منها طاقة الإلقاء. يصرح لويس دو كورمنان (Louis de Cormenin) بهذا الأمر فيقول: «[...] يجب أن نصغي إلى الخطباء لا أن نقرأهم. هل يستطيع الاختزال مهما كانت أمانته، أن ينقل رنّة الصوت المدوية ونار النظرات والشغف والحركة والوقفة والإشارة؟ ومع هذا، فإن الخطيب بأكمله تقريباً فيها»[52]! أما فكتور هوغو فهو على قناعة أن ميرابو (Mirabeau) قد لُطِّف حينما طُبع إذ يقول: «من رآه ومن سمعه يجد أن خطبه اليوم قد أصبحت حروفاً ساكنة. كل ما كان فيها من بروز وتضاريس وألوان، من نَفَس وحركة، من حياة وروح قد اختفى. كل ما في هذه الخطب الجميلة ملقىً على الأرض، مطروح عليها اليوم. أين النفحة التي كانت تطيّر كل هذه الأفكار كما أوراق الشجر في الزوبعة؟ هذه هي الكلمة، هذا صحيح، ولكن أين الحركة؟ هذه هي الصرخة ولكن أين النبرة؟ هذا هو الكلام، لكن أين النظرة؟ هذا هو الخطاب، لكن أين التمثيلية؟ لأنه يجب القول

---

(51) حول عمل الذاكرة والخيال، انظر: Aurelio Principato, «L'éloquence révolutionnaire: Idéologie et légende».

(52) Timon (pseudonyme de Louis de Cormenin), *Le livre des orateurs*, p. 72.

إن في كل خطيب شيئين هما المفكر والممثل. المفكر يبقى بينما الممثل يرحل مع الرجل. تالما (Talma) مات بكلّيته، أما ميرابو فقد مات نصفه»[53]. لنحتفظ بالمناسبة بالمقارنة ذات القدرة الكامنة الشديدة الالتباس بين الخطيب والممثل. يشكل هنا ميرابو المثال الكامل للدلالة على أهمية تمثيل القول، إنه جذاب على الرغم من بشاعته (أي شخصية هوغولية هو!). كثيرة هي الشهادات التي تؤكد هذا الأمر، كما شهادة دولور (Dulaure) التي دوّنها أولار (Aulard): «لكن اتساع جبهته وتباعد صدغيه، وهما من علامات العبقرية، بالإضافة إلى نظراته الحية الحادة وحرارة حركته كانت تضفي جمالاً على وجهه وتعطيه شكلاً خارجياً بليغاً يستولي على سامعيه ويجعلهم يُخضِعون مسبقاً رأيهم لرأيه»[54]. بالطبع، كان ثمة نفوس محافظة بعيدة جداً عن هذه الذاكرة المنسحرة، وكانوا لايزالون هم أيضاً يسمعون طنين أصوات الثورة هذه، ولكن بقرف وسخرية مما اعتبروه زعيقاً مبتذلاً، لا تعبيراً عن المصلحة العامة. يرسم تاين (Taine) «دانتون» (Danton) بكلماته النابية ككلمات الحمّالين وبصوته الذي يشبه جرس التحريض على الانتفاضة»[55]. هنا لايزال تمثيل القول متقدماً على الخطاب لكنه يتطفّل عليه.

وفي كل الأحوال، أعيد لفت الانتباه نحو جزء منسي من الخطابة. يعالج ماتيو أندريو (Mathieu Andrieux) في كتابه **أصول الفصاحة** (*Préceptes d'éloquence*)، موضوع تمثيل القول[56] ويجعله

---

(53) Victor Hugo, «Sur Mirabeau», (1834), dans: *Littérature et philosophie mêlées*, p. 231.

(54) François Aulard, *Les orateurs de l'assemblée constituante*, pp. 170-171.

(55) Hippolyte Taine, *Les origines de la France contemporaine*, p. 232.

(56) Mathieu Andrieux, *Préceptes d'éloquence*, livre IV, chap. 2: «De l'action».

جزءاً لا يتجزأ من فعل القول مستشهداً بديموستين (Démosthène) الذي قال إن الكلام «لا يمكن فصله عن التعبير الموجود في مختلف أجزاء الوجه وفي حركات الجسم المرافقة له». وأكثر من هذا، إن الحركة لغة موازية، إنها «نوع من بلاغة الجسم»، كما يقول شيشرون (Cicéron) هذه المرة[57]. إنها تمتلك مرسَلتها الخاصة لأنها تحمل الشغف والانفعال والطاقة وتنقلها جميعها. تبيّن التزام القائل في خطابه فَتوحي بقوة إقناعية مستقلة، إن صحّ القول. يقول أندريو عن الحركة: «إنها لغة بكماء، ولكن بليغة، وكثيراً ما تحمل قوة أكبر من الكلام ذاته»[58]. يشاطره بلزاك هذه الفكرة حتى في طريقة صياغته حين يقول: «بواسطة إشارة من تلك الإشارات الأكثر بلاغة من الخطاب»، «كانت حركة ملؤها الاحترام المفعم بهذه البلاغة الحية والخاصة بالإشارة، والتي تتخطى بلاغة أجمل الخطب»[59]. ومن المؤكد أن الأباتي دو ليبيه (abbé de l'Epée) في السابق كما الممثل الإيمائي دوبُورو (Deburau) آنذاك بوسعهما أن يشهدا، كل على طريقته، على سلطة الحركة الدالة. يُعلي أندريو من شأن الإيماءات أيضاً وبشكل خاص من شأن النظرة: «تجعلنا نفهم أشياء لا نهاية لها، وكثيراً ما تقول أكثر مما تستطيع أبلغ الخطب أن تقوله»[60]. وهنا أيضاً، يحوّل بلزاك هذه القناعة إلى موضوع مطروق: «استعمل

(57) المصدر نفسه، ص 545 للاستشهادين معاً.

(58) المصدر نفسه، ص 567.

(59) Honoré de Balzac: *Illusions perdues*, dans: *La comédie humaine*, t. 5, p. 309, et *Modeste mignon*, dans: *La comédie humaine*, t. 1, p. 663.

(60) Mathieu Andrieux, *Préceptes d'éloquence*, p. 539.

رسوم شارل لوبرون (Charles Lebrun) بوضعها قائمة بالانفعالات قد اعطت شكلاً ملموساً لبلاغة المظهر الخارجي. حول بلزاك وتقاليد علم الفراسة، انظر: Régine Borderie, *Balzac peintre de corps*.

دي لوبو (Des Lupeaux) نظرة أكثر تعبيراً من الكلام ليطلب من دوتوك الخروج»، «أنا أسهر عليك». هذه الكلمة التي صرخت بها لم تكن لتعبر عن أمور توازي ما قالته نظرتها هذه [...][61]. يتفق أندريو مع آراء القرن الثامن عشر حول لغة الحركة ليقول أن بلاغتها ناتجة عن شفافية. تمثل الحركة اللغة العالمية بينما يسود هيرموجين[*] (Hermogène) على الكلمات. وتواسي الحركة كراتيل[**] (Cratyle) لوضوحها المريح. لم يتبادر إلى ذهن أندريو أن الحركة ودلالتها يمكن أن يكونا منتميين إلى الحيز الثقافي، أي إنهما «اعتباطيان ومتفقاً عليهما». يقول: «إن التعبير عن مشاعرنا بواسطة الحركات والإمالات الصوتية يتفوق على الكلام الملفوظ بحيث إنه لغة الطبيعة الحقيقية التي أعطت كل البشر وسائل التعبير هذه عن أفكارهم وجعلتها مفهومة من الجميع، في حين أن الكلمات ليست سوى إشارات متفق عليها واعتباطية للتعبير عن أفكارنا، ولابدّ أنها تنتج بالتالي انطباعاً أكثر ضعفاً»[62].

لكن على الرغم من هذه الأحكام الواضحة، سرعان ما يبدو أن تمثيل القول يحمل ازدواجية. إن السفسطائية ليست بعيدة البتة عن الخطابة. وصحيح أن أندريو يعتبر الخطابة فناً ذا قيمة أخلاقية عالية، بيد أنه لا يستطيع إلا أن يتركنا نتعرف على ملامح غورجياس[***] (Gorgias)، كما عندما يتحدث عن النبرة الخطابية فيقول إنها «تنفع

(61) Honoré de Balzac: *Les employés*, dans: *La comédie humaine*, t. 8, p. 1013, et *Maître Cornélius*, dans: *La comédie humaine*, t. 11, p. 51.

(*) منظّر علم البلاغة والخطابة اليونانية في القرن الثاني الميلادي.

(**) فيلسوف يوناني تتلمذ أفلاطون على يده وكان يقول أنه يستحيل أن نتحدث بخطاب باطل لأننا بهذا نقول ما هو غير موجود.

(62) Andrieux, *Préceptes d'éloquence*, pp. 546-547.

(***) فيلسوف يوناني من القرن الرابع ق. م شكل الجيل الأول من السفسطائيين.

في التعبير عن الانفعالات التي يشعر بها الخطيب ونقلها»[63] نَفَعَ/ شَعَرَ: يذكّر الخلاف بين الألفاظ بأن الخطابة حقاً فن يُعَلَّم. ويحقق تمثيل القول تحويل المعاش إلى إشارات. يشعر الخطيب بانفعاله ويؤديه. يعيشه ويومئ به. «إنه من أهم أدوات الخطابة»[64]. يفسر الخطيب ما هو طبيعي ويحمل الوعي الانعكاسي لما هو عفوي. سيظل بلزاك متأرجحاً بين حلم النقاء الروسوي والاعتراف المرّ بالكذبة الخطابية: «مسحت عينيها لتقوم بما يجب تسميته في خطابة النساء بالتضاد الممثَّل»[65]. ويستعمل بلزاك بكثرة الاستعارة المسرحية التي تذكّر أن لتمثيل الحركة ممثليها. كان هوغو قد قالها أيضاً، فميرابو من أقرباء تالما. ولكن يصحّ هذا الأمر أيضاً في الأوساط الخاصة: «[...] وقال السيد غرانديه جملة «خذي يا ابنتي!» بنبرة جديرة بممثّل»، «قال فيليب بحركة ونظرة ونبرة حزرها فريدريك لوماتر (Frédéric Lemaître) في واحد من أفظع أدواره»، أو حزرتها ديان دو موفرينيوز (Diane de Maufrigneuse) حين قالت: «هذه الكلمة: «سأتبعك!» قيلت كما لو أن لامارس (La Mars) قالتها في تلك الفترة لتهز مشاعر ألفي مشاهد»[66]. وأيضاً، حينما حوّل الأباتي غودان (abbé Gudin) جماعة الملكيين الثائرين إلى جماعة متعصبة بفضل «خطب مستمرة يدعمها دويّ عضو حماسي وحركات متزايدة»، خلص الراوي إلى القول: «كان قد حرّك جمهوره كما

---

(63) المصدر نفسه، ص 554 ـ 555.

(64) المصدر نفسه، ص 555.

(65) Honoré de Balzac, *Béatrix*, dans: *La comédie humaine*, t. 2, p. 865.

(66) Honoré de Balzac: *Eugénie Grandet*, dans: *La comédie humaine*, t. 3, p. 1051, *La rabouilleuse*, dans: *La comédie humaine*, t. 4, p. 524, et *Le cabinet des antiques*, dans: *La comédie humaine*, t. 4, p. 1038.

يحرّك رجلاً واحداً، على طريقة كبار الممثلين، موجهاً حديثه إلى مصالحهم وإلى مشاعرهم»[67]. هل كان صغار البورجوازيين على حقّ حينما فكّروا أن تالما قد علّم الإمبراطور حركاته[68]؟.

وإذ يدرك التصوير البلزاكي التباس الدليل غير الكلامي، فإنه يلعب على وتر التناوب بين الصوت الأصيل والصوت المخادع، بين لغة الحركة وتمثيل الحركة فيزيد حالة الالتباس بروزاً. في **الطفل الملعون** (*L'enfant maudit*)، يتعارض صوت الكونت الخدّاع من مسافة بعيدة مع صوت ابنه الطبيعي: «هذا الصوت الذي يخيفها [زوجته] على الدوام حمل في تلك اللحظة لطفاً مزيفاً بدا لها فأل خير»، «[. . .] كانت الطبيعة قد حبته بصوت رخيم إلى درجة صعب معها مقاومة متعة سماعه»[69]. وفي مكان آخر، نرى في الجملة الواحدة تعارض الظل والضوء في الصوت: «قال لابرييّار (La Brière) بصوت رقيق وموسيقي أنتج فجأةً تناقضاً مع نبرة الشاعر الآمرة التي كان عضوها المرن قد هجر نبرة الغنج ليعلي نبرة المنصة المتسلطة»[70]. وأيضاً في مكان أخير، نرى متغيّرة تبيّن ازدواجية المؤشرات غير الكلامية وانعكاسيتها، وهي كناية عن شطبة مؤرقة تضع حبّ مونتوران لماري دو فرنويّ في حالة تأرجح بين الولع والمغامرة العابرة. كان بلزاك قد كتب أولاً: «صرخ بصوت خفيض وبيأس من دون أن يفلت يد الآنسة دو فرنويّ»، ثمّ عدّل ما كتبه

---

(67) Balzac, *Les chouans*, dans: *La comédie humaine*, t. 8, p. 1120.

(68) Balzac, *Les petits bourgeois*, dans: *La comédie humaine*, t. 8, p. 52.

(69) Balzac, *L'enfant maudit*, dans: *La comédie humaine*, t. 10, pp. 878 et 902.

(70) Balzac, *Modeste mignon*, dans: *La comédie humaine*, t. 1, p. 642.

ليصير: «صرخ بنوع من يأس أتقن التظاهر به»[71]. أو أن مونتوران لم يعد يعلم إذا كان يمثل على طريقة فوبوس (Phoebus) «أقسم لك أيها الملاك الجميل! أجاب فيبوس وقد التقت نظراته المتقدة مع نبرة صوته الصادقة لإقناع فلور دو ليس. ربما كان يصدق نفسه في تلك اللحظات»[72]. (حول هذه النقطة، يمكن أن نجد سابقة لرواية فقه اللغة في الرواية الإباحية حيث الأبطال الموهوبون في قراءة تقدّم عملية الإغراء على وجوه ضحاياهم يتظاهرون بدورهم بالانفعالات: يتقن فالمون ومدام دو مرتويّ إتقاناً تاماً وصف حوادث الحوار هذه.) بين أصوات الأصالة ونظراتها وأصوات الخطابة ونظراتها، حكم على **الملهاة الإنسانية** بخطاب مزدوج حسب تناقض **الارتباط المزدوج**[*] (*double bind*): ترتبط حوادث الحوار بالطبيعة وبالخداع، بالحقيقة وبالزيف فهي موضع ثقة وموضع شكّ في آن ليتصادم مخيالان.

الكاتب مفسِّر الإشارات

سواء أكانت كلمات لغة الحركة مخادعة أو شفافة في القصة المحكية، فإنها تحمل مجدداً معنى واحداً في الكتابة البلزاكية ليُحتفى بها أو يُكشف أمرُها، وليأتي توضيحها في كلّ الحالات من طريق تعليقات الراوي. تُدخل حوادث الحوار على القصة معنى إضافياً بفضل هذه المهارة التفسيرية. إن هذه المؤشرات المقتَصَدَة والكثيفة تفتح، متى انكشفت، على سيكولوجيا لا يمكن اختصارها بالفئات المعهودة ذات المركّب الواحد. وهكذا، تكتسب اللغة الروائية صدقاً أكبر: «أنا أسهر عليك». لم تكن هذه الكلمة التي صرخت بها لتعبر

---

(71) Balzac, *Les chouans*, t. 8, p. 1009 et sa variante f.

(72) Hugo, *Notre-Dame de Paris*, p. 740.

(*) بالإنجليزية في النصّ.

عن هذا القدر من الأشياء التي عبرت عنها هذه النظرة المفعمة بألف فكرة، وحيث بدا فاقعاً كلّ الرعب وكل المتع والمخاطر المحدقة بوضعهما المتبادل»[73]. تسمح حوادث الحوار بإخبارنا عن أمور أكثر مما تفعل اللغة، فالراوي يلتقط فيها فويرقات تتخطى لغة العقل وتتعارض مع مبدأ عدم التناقض فيها. تخضع الكتابة لتراكيب غير مطروقة في الكلام: «كل الرعب وكل المتع». من نواقص الكلام كما تخبرنا بها روايات **الملهاة الإنسانية**، يولد نثر جديد يقطع مع الأوهام المرتبطة بأسطورة وضوح اللغة الفرنسية. لا يدوم الحنين إلى لغة شفافة مدّة طويلة عند بلزاك لأنه يعلم أن جملته من خلال تلافيفها، أقرب إلى الحقيقة (وقد اتهمه المتطفلون في عصره، وفي ما بعد، بأن جملته تعاني من ثقل متعثر). لذا، فالكتابة البلزاكية ليست فاشلة لأن حوادث الحوار تضاعف الكلمات وتكشف عن التباسات الحياة العاطفية: «رنة صوت ارتسمت فيها حدة التوبيخ وغبطة كشف النزيل متلبساً بالخطأ»[74]. تزيد الكتابة من درجة فهمها العميق. أما هوغو فهو مبدع في الجمل الملتفة حين تصغي القصة إلى نبرة ما. يقول عن جافير: «قد لُفِظ كلّ هذا بنبرة متواضعة وأبية ويائسة ومقتنعة أسبغت على هذا الرجل الغريب والشريف عظمة عجيبة.» ويقول عن كوزيت: «هل يمكنني سيدتي؟ ما من عبارة قادرة على نقل هذه الهيئة اليائسة والمرعوبة والمبتهجة في آن». تتقابل المسندات في لقاءات غير اعتيادية: «كان صوت امرأة، صوتاً رقيقاً، رقيقاً إلى درجة أنه أصبح مفزعاً»[75]. يتوطد في هذه الجمل أسلوب يبحث عن المفارقات بعيداً عن الصيغ الجاهزة. إنّهم مستمرون في تطاولهم على اللغة.

(73) Honoré de Balzac, *Maître Cornélius*, dans: *La comédie humaine*, t. 11, p. 51.

(74) Honoré de Balzac, *Le curé de Tours*, dans: *La comédie humaine*, t. 4, p. 210.

(75) Victor Hugo, *Les misérables*, respectivement t. 1, pp. 292 et 527, t. 2, p. 46.

توحي لغة الحركة بالكتابة. وفي مقابل نثر تحليلي يميز ويوضح، ولكنه يبسط أيضاً، نجد أن الجملة التي تشرح الإشارات البكماء تنقل اختلاط المشاعر: «حملت عينا الفتاة تعبيراً غريباً وعميقاً إلى درجة أنهما كانتا شبه فضوليتين. كانت الشفقة في نظراتها، وكان فيها الاستنكار والغضب أيضاً»[76]. هذا هو تفاؤل الحسّوية الستاندالية حتى لَيكفي الراويَ إحساسٌ هشٌّ من أجل أن يبني عليه فكرة معقدة. تنسكب الكتابة في دقة مذهلة: «نظرت كليليا إلى فابريس ورسمت نظرتها، رغماً عنها، هذا الشغف كلّه وهو مصدر يأسها. بدا وكأنها تقول لفابريس هل تظن أنني سأجد السعادة في هذا القصر الفخم الذي يجهزونه لي؟ لا يفتأ والدي يكرر إنك فقير مثلنا، ولكن أقسم بالله العظيم إني مستعدة لمشاطرتك هذا الفقر بسعادة كبيرة! ولكن، للأسف، يجب ألا نلتقي من جديد أبداً»[77]. الصوت والنظرة عند ستاندال أبجديات أخرى تسمح بالخروج من سجن الخطاب الاجتماعي. إنها تؤدي وظيفة الأحاديث الجانبية التي يدخل في سرّها الراوي البايلي فينقل ردوداً افتراضية («بدا وكأنها تقول لفابريس») في نوع من الترجمة الفورية: «رجل عادي بالكامل، هذا ما قالته عينا الكونتيسة إلى المركيزة[78].» ليس بأفضل من مجاز الكليّة هذا الذي هو في موقع فاعل فعل القول للإشارة إلى استقلالية هذه اللغة. كما يستطيع الآخر أن يجيب عن هذا الكلام الأبكم، كما في هذا الحوار الجميل بين الصوت والنظرة: «قيلت هذه الكلمة بنبرة فيها الكثير من الصدق، وفيها

(76) Stendhal, *La chartreuse de Parme*, dans: *Romans et nouvelles*, t. 2, p. 273.

(77) المصدر نفسه، ص 434.

(78) المصدر نفسه، ص 100.

الكثير من الحميمية الرقيقة وقد دلّت على قدر كبير من الحب، حتى أن عيني السيدة دو شاستلّيه، هاتان العينان بتعبيرهما العميق والصادق، قد أجابتا من دون تفكير منها، فقالتا: «أنا أحب مثلك»[79]. «يلجأ بلزاك بدوره أيضاً إلى عملية الترجمة الفورية ذاتها، حتى أنه يعطينا حوارات غير كلامية على الدرجة ذاتها من الإدهاش: «في تلك اللحظة، نظر الزوج إلى الأب ونظر فيراغوس إلى جول. تبادل الوجعان الأسئلة وسبر الواحد منهما الآخر واتفقا بواسطة هذه النظرة [...]. / فكّر قائلاً «أنت من قتلها». / «وبدا كما لو أن الزوج يجيب «لماذا الحذر مني؟»»[80]. لنعطِ أيضاً مثالاً آخر، عند فينيي (Vigny)، عن هذا المشهد الذي يرويه الدكتور نوار (Noir): «نظر [شينييه (Chênier)] إلي وأحنى رأسه جانباً بشفقة وتأثر. فهمت هذه الحركة ورأى أني فهمتها. ما من شيء لا فائدة له أكثر من الكلام بين الناس الذين يشعرون. أنا على يقين أنه لكان وقّع على ترجمة هذه الإشارة التي قمت بها في داخلي: / أراد أن يقول: «يا لك من صغيرة بائسة تعتقد أني ما زلت قادراً على تعريض نفسي للخطأ!»[81] لا مكان هنا في هذه اللحظة الحاسمة للكلمة المتسامية في الرواية الدراماتيكية. في عالم فينيي، يموت المرء بسهولة من دون أن يتكلم. وتبني رواية فقه اللغة مشاهد بكماء، ومع هذا فهي مدوّية كما لحظات الحقيقة المعترف بها.

وهكذا نرى أن روائيي الشفافية يتبنون عدداً من أنماط الترجمة: فتارة جملة ملتوية تحيط بتعقيد الإشارات غير الكلامية وتارة نقل

---

(79) Stendhal, *Lucien Leuwen*, dans: *Romans et nouvelles*, t. 1, p. 931.

(80) Honoré de Balzac, *Ferragus*, dans: *La comédie humaine*, t. 5, p. 888.

(81) Alfred de Vigny, *Stello*, p. 145.

كلامي موازٍ بالأسلوب المباشر. يمكن أيضا أن نميز طريقة ثالثة في العمل حينما يستخلص الروائي حادثة الحوار من الظرف الراهن ليلحقها بلغة رمزية ثقافية. ترسم القصة هنا الخطوط الأولى لعلم نفس اجتماعي يتطرق إلى الصوت أو النظرة، ليكوّن انطباعياً بالتأكيد: «صرخات البحارة تحمل على الدوام شيئاً مغماً وممتداً»؛ «وإذ لم يفكر السيد دو ريكبُور (M. de Riquebourg) بصوته، اتّخذ هذا الأخير نبرة ثاقبة ونبرة ساخرة، بين اللوم والتهديد. «وفكر لووين في نفسه قائلاً «نبرة رئيس شرطة، لا شيء أكثر منها يفسد الصوت»؛ «قال صوت: «دع هؤلاء السادة يدخلون»./ كان صوتاً بورجوازياً، صوت من يصلح لأن يُنتخب، صوتاً جهورياً وصاحب دخل جيد»[82]. وتراءت فكرة جنونية بقدر ما هي جذابة مفادها أنه يمكن تأليف قاموس للغة غير الكلامية إذ يمكن العثور على نظرات نمطية كما يشرح إديسون قائلاً: «– في أيامنا هذه، اكتسبت النساء المهذبات نظرة واحدة، اجتماعية ومتفقاً عليها، وهي حقاً جذابة (إنها الكلمة المناسبة) حيث يجد كل واحد التعبير الذي يريد ما يسمح للنساء بالتفكير بهمومهن الحميمة خلف هيئة توحي بالاهتمام العميق»[83]. من المؤكّد أن يوفوريا الشفافية تنقلب إلى وضوح مبالغ به حينما تدفع إلى هذه الدرجة، فالمؤشرات غير الكلامية تجمد كما الكلمات والجسم لديه حركاته المبتذلة.

صارت لغة الحركة مرمّزة بدورها، وكان أندريو على خطأ. تبدي رواية فقه اللغة هذه الكفاية التي نظهرها من دون وعي منا في

(82) Germaine de Staël, *Corinne*, p. 418; Stendhal, *Lucien Leuwen*, dans: *Romans et nouvelles*, t. 1, p. 1210; Honoré de Balzac, *Les comédiens sans le savoir*, dans: *La comédie humaine*, t. 8, p. 1166.

(83) Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, *L'Ève future*, p. 327.

تفاعلات الحياة اليومية لتفسير المرسلات غير الكلامية التي يلمّح إليها سلوك الآخرين، كما يقول سابير (Sapir): «نحن نردّ على الحركات بحيوية فائقة، ويمكن القول إننا نردّ حسب لغة مرمّزة مدروسة وسرية لم تكتب في أي مكان آخر ولا يعرفها أحد، ولكن الجميع يفهمها»[84]. تعرف رواية فقه اللغة أطر معرفة مجهولة. وتقود حوادث اللغة من البلاغة القديمة إلى «التواصل الحديث» الذي يدرس هذه اللغات الصامتة التي يتحدث عنها إدوارد ت. هال (Edward T. Hall)، أو أيضاً هذه الحركية التي عكسها راي ل. بردويستل (Ray L. Birdwhistell). حمل الروائيون بشكل حدسي مقاربة مماثلة تقلب نموذج التواصل القديم، وقد كان هذا الأخير يعتبر تبادلاً كلامياً بين متحدثين يعبرون عن نواياهم. واستبقوا هذه القناعة الحديثة القائلة بأن لغات التبادل متعددة والتفاعلات خاضعة من دون أن ندري، لقواعد متجذرة في الثقافة. تجيء حوادث الحوار لتقول إننا في عالم التواصل الدائم: «حتى لو استطاع شخص التوقف عن الكلام، إلا أنه لا يستطيع أن يمنع نفسه من التواصل بواسطة لغة الجسد. قد يتكلم بشكل ملائم أو غير ملائم، ولكن لا يمكنه ألا يقول شيئاً»[85]. هذا ما يقوله غوفمان (Goffman) الذي يتحدث عن «لهجة الجسد».

حلم بلزاك أن يختص بها. في **علم أمراض الحياة الاجتماعية** (*Pathologie de la vie sociale*)، أعلن بنبرة فيها شيء من الخفة عن

---

(84) Edward Sapir, «L'influence des modèles inconscients sur le comportement,» dans: *Anthropologie;* cité par Jacques Corraze, *Les communications non verbales*, p. 9.

(85) Erving Goffman, «Engagement,» dans: *La nouvelle communication*, p. 269.

«اقتصاد وقائمة اسمية للأصوات»[86] أليس هذا ما تفعله روايات **الملهاة الإنسانية**؟ خلال كتابة حوادث الحوار توضع، بشيء من السخرية، تصنيفية الصوت كما النظرات ويؤلّف بلزاك علم فراسة متحرك خاص به، فيقلد لافاتير (Lavater) ويتمّمه أيضاً في درس الصوت الذي أشار العالم السويسري إلى أهميته من دون أن يتمكن من تفصيلها: «[...] لو كانت حواس الإنسان مقتصرة فقط على حس السمع، فإن هذا الأخير سيكفيه ليحرز تقدّماً كبيراً في معرفة أشباهه. [...] رنّة الصوت وطريقة النطق فيه ورقته وخشونته وضعفه واتساعه وإمالاته نحو الأعلى أو نحو الأسفل وسرعة اللغة وتعثرها، كل هذه أمور مميِّزة للغاية»[87]. ومع تقدّم أعمال بلزاك، يتشكل قاموس للغة غير الكلامية تذهب تصنيفاتها إلى أبعد ما تذهب إليه التصنيفات على طريقة أندريو، بين أصوات حادة ولطيفة أو جشة، في قسم تمثيل القول الذي نجده في كتب الخطابة، والذي نقرؤه بشغف سرعان ما يخيب: «ميزات الصوت الأكثر قدرة على أداء وظائف الكلام النبيلة ثلاثة وهي: رنّة موسيقية، وتنغيم طري، ونبرة حنونة»[88]، كما يؤكد بتسطح أستاذ البلاغة. ولنكتفِ هنا بمثال يشكل مجموعة مميزة في **الملهاة الإنسانية** تضم أصواتاً ونظرات أنثوية: «قالت لي بولين بهذه النبرة التي تنزع من التعاطف عند امرأة ما يمكن أن تحمله الشفقة من بُعْد جارح»؛ «قيل هذا بنغمة صوتية تعني عند النساء: «إن رفضت لي هذا الأمر، ستكون قطيعة بيننا»»؛

---

(86) Honoré de Balzac, *Pathologie de la vie sociale*, dans: *La comédie humaine*, t. 12, p. 306.

(87) Johan Kaspar Lavater, *L'art de connaître les hommes par leur physionnomie*, cité par Régine Borderie, *Balzac peintre de corps*, p. 48, n. 50.

(88) Andrieux, *Préceptes d'éloquence*, p. 548.

«ثلاث نغمات صوتية تعرف نساء المجتمع الراقي وحدهن العثور عليها في سجل مشاعر الاحتقار لديهن»[89]. يحملنا المثال الأخير من علم نفس الصوت إلى علم اجتماع الصوت. وكذا الأمر بالنسبة إلى النظرات: «واحدة من هذه النظرات الفظيعة التي تعرف النساء كيف تقول كل شيء بواسطتها»، «قالت له السيدة فيرمياني وهي ترمقه بواحدة من هذه النظرات المتبصرة حيث نحن الرجال لا يمكننا أبداً أن نرى فيها شيئاً لأنها تسائلنا أكثر من اللازم»، «سألت الكونتيسة ابنة أخيها وهي تطرح عليها السؤال بواسطة واحدة من هذه النظرات العليمة التي ترميها النساء المسنّات على اليافعات»[90]. تجيء حوادث الحوار مترددة في الحكاية، كما تكون تارةً ضامنةً للحقيقة وتارةً مخادعةً، ولكنها موضحة في السرد بفضل «أفضل المراقبين»، وهي في النهاية تحتفي بقدرة الكتابة التفسيرية حين تحكي الواقع بالوقع البطيء، وتتفحص أصغر المؤشرات، والشيء الذي هو لا شيء تقريباً. وهكذا، جاءت دلائل لغة الحركة لتصطف في الموسوعة البلزاكية الكبرى.

تشويش

الكتابة تعيد الترتيب وترجع المعنى. بيد أن هذا المخيال الذي استعاد شفافيته يواجه مخيالاً آخر يتعاطى بقتامة لا علاج لها. إذ بدل

(89) Honoré de Balzac: *Un drame au bord de la mer*, dans: *La comédie humaine*, t. 10, p. 1165, et *La fausse maîtresse*, dans: *La comédie humaine*, t. 2, pp. 212 et 237.

(90) Honoré de Balzac, *Béatrix*, dans: *La comédie humaine*, t. 2, p. 821; *Madame Firmiani*, t. 2, p. 153, et *La femme de trente ans*, dans: *La comédie humaine*, t. 2, p. 1059.

ان تزيل حوادث الحوار التباسات الكلام نراها تعمل على زيادة تردد المعنى أكثر فأكثر. إنها غامضة حتى بالنسبة إلى الراوي، حتى أنها تفقد وظيفتها كبديل موحي لتجعل التساؤل أكثر جذريةً. كثيراً ما يعبّر الراوي البروستي عن هذا الضياع: فأي نية يمكن أن تنسب إلى هذه الابتسامة أو تلك النظرة؟ أي رسالة يمكن أن نقرأ فيها قدرتنا على فهم كلام المتحدث؟ «أخيراً، كنت محرجاً أمام بعض من نظراتها ومن ابتساماتها. كان يمكنها أن تعني سلوكاً خفيفاً أو أيضاً مرحاً وساذجاً بعض الشيء لدى شابة حيوية، ولكنها ذات نفس شريفة. وحيثُ إنَّ التعبير ذاته، سواء أكان في الوجه أو في الكلام، يمكن أن يتقبل معانٍ متنوعة، كنت متردداً كتلميذ يواجه صعوبات في ترجمة نحوَ اليونانية»[91]. إنّ المؤشر قاتم. تجتاح حوادث الحوار القصة البروستية فتكون بهذا موفورة الكثرة لأنها تتراكم وتتعارض فتصير نسبية. كيف إذاً انتقاء الجيد منها؟ «[...] لأننا في وفرة الحركات والكلمات والأحداث الصغيرة التي تملأ أي حديث، لا مفرّ من أن نمر بالقرب من تلك التي تخفي حقيقة تسعى وراءها شكوكنا عشوائياً من دون أن نلاحظ ما يثير انتباهنا، لنتوقف على العكس أمام تلك التي لا تخفي شيئاً خلفها»[92]. تنتهي حوادث الحوار التي تعج في النصّ وتزداد تفاصيلها إلى تضييعنا فتبدو حينها كثافة المؤشر التي احتفى بها بلزاك وستاندال وهوغو بمثابة لغز. يذوب الفويرق في البلبلة: «بدل أن يجيب [السيد دامبروز على سرير الموت]، فرش عليها وعلى عشيقها ابتسامة خاصة حملت استسلاماً ورحمة وسخرية في آن، حتى أنها حملت،

---

(91) Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. 2, pp. 236-237.

(92) المصدر نفسه، ج 1، ص 275.

كما لو أنه وخزة، تعبيراً مبطناً شبه مرح»[93]. لا شك في أن ما سيلي من القصة بإمكانه أن يوضح بشكل استعادي هذه الإشارات (انتقام بعد الموت لأن السيد دامبروز لن يوصي بثروته إلى زوجته)، ولكنها تظهر في البداية من دون شرح وتوصف بأنها خاصة في **التربية العاطفية**: «[...] انحنت السيدة دامبروز قليلاً وهي تبتسم بضحكة خاصة مليئة بالتهذيب وبالسخرية في آن. لم يتسنَّ لفريدريك الوقت الكافي حتّى يفكر فيها»[94] «تهذيب، سخرية»، تسجل الجملة هذه الملفوظات من دون تركيب يلفظها. لم يعد لدينا راوٍ كلّي العلم: «نظرت مدام أرنو بعينين شديدتي الحزن. أكان هذا لتمنعه من التلميح إلى ذكراهما المشتركة»[95]؟ تحمل البطلة سرّها معها في هذا السؤال الذي يظل من دون جواب، والذي صيغ بطريقة ملتبسة، فهو إما بالأسلوب غير المباشر المرسل ليكون كلاماً ينسب إلى فريدريك، وإما هو منطوقة سردية. يذهب النصّ إلى السطر: بياض يجسّد المسكوت عنه في قلب هذا الحديث بين فريدريك والسيدة أرنو (سيظل هذا الثنائي مفتقداً المكاشفة الصريحة). ويؤجل الراوي المحتار المعنى. تعتمد جورج صاند (Georges Sand) الطريقة ذاتها أحياناً: «قالت له بنغمة صوت يجاور فيها المديح السخرية إلى درجة أنه كان من الصعب معرفة أيهما ينتصر فيها»[96]. في عالم تيودور فونتان (Théodore Fontane)، تصير هذه التأرجحات المترددة هي القاعدة: «- آه! قالها شميت بنغمة صوت يمكن أن تعبر عن المتعة كما عن

---

(93) Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale*, p. 452.

(94) المصدر نفسه، ص .250.

(95) المصدر نفسه، ص 191.

(96) George Sand, *Horace*, p. 481.

الرهبة»؛ «كان يبتسم وعبارة التواطؤ على وجهه وهو يقول هذا، وفي كل مرة كان سامعوه يتساءلون إذا ما كان يتحدث بجدية أو كان يمزح»[97]. لا يضيف الراوي شيئاً. ابتسامة المشكك تعلّق قيمة الحق التي تحملها الإشارات.

نجتاز خطوة إضافية حينما لا تعود حوادث الحوار مؤشرات حيرة أو بلبلة فقط، ولكن حينما تصبح شكلاً فارغاً بحق لتعني اللامعنى. بعد أن تحدّى جوليان السيد دو بوفوازي للمبارزة، أخذ يراقبه وهو يتكلم: «كان مندهشاً للطريقة الخاصة التي يحرك فيها لسانه وهو يلفظ الكلمات [...]»[98]. في *Les Buddenbrook*، يكتفي توماس مان (Thomas Mann) أحياناً بملاحظة خصوصيات اللفظ من دون تعليق، ومن دون أن نفهم السبب، كما لو أنه لم يعد ثمة شيء آخر يقال عن الكلام (علماً أنه قد يترجم في أماكن أخرى المؤشرات غير الكلامية بعلم كليّ شبيه بالطريقة البلزاكية). ليست حوادث الحوار قاتمة، هي ببساطة وبشكل فاضح، لا تضيف شيئاً وما من شيء يُبحث عنه فيها. يسجلها الرواي بتأنٍ: «قال «فعلياً.»، و«فعلياً» هذا كان بطول سالفه الأيسر بالتحديد، هذا السالف الذهبي الذي انزلق ببطء بين أصابعه، ولم يترك طرفه إلا حينما وصل إلى نهاية قوله «فعلياً»[99]. لغة الحركة تغطي على الكلام. ويذكّر هذا السالف بشارب جورج دوروا (Georges Duroy) الذي احتاج فجأة إلى راوٍ غير آبه لسماع الحديث: «وطفقا يتكلمان. تكلم بسهولة وتفاهة، سحر في الصوت وكثير من الرقة في النظرة وإغراء لا يقاوم في الشارب. كان ينتفش فوق شفته، قاسٍ وأجعد، جميل، ذو لون أشقر

(97) Theodor Fontane, *Frau Jenny Treibel*, p. 531, et *Le stechlin*, p. 12.

(98) Stendhal, *Le rouge et le noir*, dans: *Romans et nouvelles*, t. 1, p. 473.

(99) Thomas Mann, *Les Buddenbrook*, p. 431.

مصهب مع فويرق أكثر شحوباً في الشعر المنتصب عند الأطراف./ تحدثا عن باريس، وعن الضواحي، وعن ضفاف نهر السين، وعن مدن الماء، ومتع الصيف، وعن كل الأشياء الرائجة التي يمكن التحدث عنها من دون أن نتعب الفكر»[100]. يتناقض تضخم التفاصيل لوصف هذا الشارب مع عمومية الألفاظ التي تلخص الحديث. ينتقل التدوين الزائد الحجم إلى المقدمة (الفويرق الأصهب الشاحب في بعض الشعر). نشعر في عدم تأطير الحوار هذا باحتقار للكلمة الغبية، وهكذا حينما يصف الراوي الفنان في **سدوم وعامورة**، إلقاء مدام كامبرمير وهي تتحدث عن أصول الجمال فيقول: «كلما تحدثت عن أصول الجمال، دخلت غددها اللعابية، كما غدد بعض الحيوانات وقت النزو، في مرحلة إفراز زائد حتى أن فم هذه المرأة العجوز الخالي من الأسنان كان يسرّب بضع نقاط في غير محلها من زاوية الشفاه المشوربة قليلاً. وسرعان ما كانت تبتلعها بتنهيدة عميقة كمن يستعيد نَفَسَه. وأخيراً، إن كان الأمر يتعلق بقطعة موسيقية باهرة الجمال، كانت تأخذها الحماسة وترفع ذراعيها وتصدر بضعة أحكام تقريبية علكتها بقوة وأخرجتها من أنفها عند الحاجة»[101]. يبدو هذا الرسم الطبيعي المتسم بالبشاعة كما لو أنه يستبعد هذه الشخصية التي تدعي فهم الجمال. يقف النصّ على حافة اللامعنى حينما يفصل كيفية إخراج الأصوات هذه. كان سيلين (Céline) قارئاً لبروست، فهل تذكّر هذه الفقرة؟ كان ليذهب بنا الظن إلى المحاكاة التهكمية حينما يصغي باردامو إلى الأباتي بروتيست، أو بالأحرى ينظر إليه، وهو يتكلم، كما لو أنه في استشارة طبّية: «كانت أسنانه في حال سيئة جداً، هذا الأباتي، كانت نسخة ومسودّة ومحاطة في أعلاها

---

(100) Maupassant, *Bel Ami*, p. 220.

(101) Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. 3, p. 203.

بحلقة من الجير المخضرّ، آية في النجيج النخروبي باختصار. كنت سأحدثه عن نجيجه، ولكنه كان منشغلاً للغاية في إخباري أشياء. هذه الأشياء التي يخبرني بها كانت تنعصر من دون توقف على أرومات أسنانه إذ يدفعها لسان كنت أترصد كل حركاته. وهو لسان مكشوط في أماكن كثيرة وصغيرة على أطرافه الدامية»[102]. لا علاقة لهذا مع بلزاك الذي يلحظ عيوب لفظ بارون دو نوسينجن حيثُ إنَّ اللفظ الألزاسي المخلوط يحمل معنى. فعلى صورة أعمال البارون المصرفية المشوشة، يأتي إلقاؤه ليبتلع كلامه ويضفي شكاً على وعوده. هذه اللهجة الفردية هي أيضاً استراتيجية خطابية تهدف إلى تدويخ المحدث كما تأتأة غرانديه. وعلى العكس، في أمثلة توماس مان وبروست وسيلين، تفرغ كتابة الحوار من مركباتها الدلالية والتداولية لتبقى ضجة التواصل، وهي واحدة من أمراض الكلام.

لدينا كوكبتان من الروائيين إذاً: مترجمو الإشارات من ناحية، أي بلزاك وستاندال وهوغو؛ وكتّاب محتارون من ناحية أخرى، مثل فلوبير أو بروست. وفي كل كوكبة ثمة فوارق. عند ستاندال، تنتشر لغة الجسم بوضوح لا لبس فيه إذ نشهد عودة إلى الأحاسيس الأولى لبناء يقين بعد أن أحاط الحذر بالكلمات. عند بلزاك، في المقابل، يتناوب الصدق والتلاعب الخطابي مع التواصل غير الكلامي، ووحده الراوي يتقن التفريق بينهما لأنه مفسّر الدلائل الجبّار. ويمتلك الراوي الهوغولي كفاية زميله البلزاكي، ولكن في حين ينتقي هذا الأخير من بين المعاني الممكنة فيوضب الأصوات والنظرات في واحدة من تلك القوائم الاسمية التي يعرف سرّ صنعتها (حتى أنه

(102) Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, dans: *Romans*, bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1977), t. 1, p. 336.

يترك القارئ مشدوهاً..)، ترى الجملة الهوغولية تُعلي من شأن تعدد المعاني في الإشارة غير الكلامية، هذا لأن أي ابتسامة، أو أي إمالة صوتية بإمكانها أن تقول لنا الكثير! ويسجل فلوبير إشارات لا معنى لها: كيف يمكن لهذا المشكك أن يؤمن بعلم فراسة متحرك؟ يكتفي الراوي الفلوبرتي بدور القاص غير العالم. عند بروست، يترافق الشك أمام نظرة أو حركة مع سخط الرغبة في التفسير غير المشبعة، المؤشر ذو المعاني المتغيرة (لم نعد أمام «و... و....» الهوغولي، بل أمام «أو... أو...») يهزم الكاتب المترجم لتبقى الشخصيات «كائنات هاربة». وهكذا، تؤكد لهجة الجسد على الأقل قانوناً نفسياً، وهو أنه يستحيل عليّ الوصول إلى عالم الغير. كوكبتان واختلافات في المخيالات، ولكنها كتابة الانتقال ذاتها حيث تصبح اللغة المحكية التي تقول النزر اليسير نظاماً من بين أنظمة الدلائل الأخرى.

الفصل الثالث
المشهد الكلامي

صرخ الرقيب: «إلى أين أنت ذاهب أيها الزقاقي؟
فأجاب غافروش: «أنا لم أدعُك بالبورجوازي
أيها المواطن، فلماذا تشتمني؟»
فكتور هوغو، **البؤساء** (*Les misérables*)

[..] وإذ رفعت الكلفة، وضعت يدها على ذراعه وخفضت صوتها لتقول هذه الأشياء التافهة التي تتخذ بهذه الطريقة طابع الحميمية.
غي دو موباسان، *Bel Ami*

يستعمل المؤدلج ديستوت دو تراسي الذي يؤَمِّن، في بداية القرن تلك، استمرارية علم النحو، وهو علم يظل في فرنسا النموذج المسيطر، الاستعارة الرياضية ليعرّف اللغة في خدمة حقيقة نطقها من دون تكلف بواسطة ضمير الغائب غير المعرَّف *on* الذي ارتدى طابعاً مقصوداً وودوداً، وظهر في نهاية الجملة من دون أن يكون له ضرورة كبيرة، ومن دون أن تكون هويته ذات أهمية: «[...] كل دليل عبارة عن نتيجة حساب قد أجريَ أو، إن شئناً، تحليل، وهو يثبّت ويلاحظ هذه النتيجة بحيثُ إن اللغة هي حقاً

مجموعة من الصيغ المعثور عليها، والتي تسهّل وتبسّط بعدها بشكل رائع الحسابات أو التحليلات التي نود القيام بها في ما بعد»[1]. وهكذا، تعتبر اللغة مخزوناً للمكتسبات، وثمار تراكم حسابات وإرثاً نزيد ثروته باستمرار، وموروثاً نصونه بشكل جيد. إن اللغة هي المختصر الموسوعي للمفكَّر به سابقاً ومنصة ما يمكن التفكير به. والكلمات كما الحشرات التي سمَّرها العالم بها، يبدو وكأنها تجمد للأبد في تعريفات لا لبس فيها. لقد هربت من التاريخ واختبأت من النقاشات فوصلت إلى معناها الذي يتطابق مرة وإلى الأبد مع الحقيقة: «حساب منجز»، «تحليل منتهٍ». سيأتي آخرون، لا تحظى هذه التراكيب المجهولة بفاعل لها لأن الإنسان ليس سوى الوسيط الخفي للعقل. لا تصدر الحقيقة عن أحد لأنها عالمية. يستثني هكذا مفهوم عقلاني أي اعتبار اجتماعي. إنه يرتكز على الكلمات الصحيحة، الصحيحة «بذاتها»، ولا يهتم هذا الفكر بمعرفة من يتكلم، ولمن ولا في أي ظروف.

من منظور أقل تعقّلاً، قام بريال الذي اهتم كذلك بالاستعمالات اليومية للغة، باقتراح تاريخ شبيه للغة لا حوادث فيه، يتجاهل انقسامات الألسن. يكفيه أن يفترض متكلماً مجبولاً على صفات مشابهة لتلك التي يتحدث عنها سلفه المؤدلج، كرد فعل على الفكر المادي الذي يحمله النحويون الجدد الذين يعتبرون أن تطور اللغات محكوم بقسوة بقوانين صوتية عمياء[2]، ليعلن في **دراسة في**

---

(1) Antoine Destutt de Tracy, *Eléments d'idéologie* (1802), t. 1, p. 323.

للجزء الأول الذي أخذ منه هذا الاستشهاد.

[ارتأينا أن نترجم ضمير الغائب غير المعرَّف *on* الذي لا مقابل له في العربية، بجمع المتكلم تمشياً مع المعنى الذي يوحي به السياق].

(2) أما هم فإنّهم يستغنون بالكامل عن إخراج قيد المتكلم الذي يقتصر على بلعومه.

الدلالية[3] أن السبب الأساسي في تحولات اللغة هو «الذكاء والإرادة». الذكاء، الإرادة: اللغة بين أيدٍ أمينة إذاً، مستعدة لخدمة كلّ أنواع التقدّم (أيعقل أن ميشال بريال، نصير دريفوس (Dreyfus) لم يرغب بعد سنة في وضع لمسات جديدة على علم الدلالة لديه في خضم قضية العصر، قضية دريفوس، حينما كانت الكلمات تتطاير مع شظايا الأصوات؟) يردّد بريال صدى تفاؤل علم النحو. وفي أقصى الحالات، أصبح الفاعل لديه إنساناً: أصبح إنسان العقل الحسابي العميق لدى المؤدلجين إنسان العقل الراجح وأقل اهتماماً بالدقة والكمال منه بالتداولية والمفيد. عند إنجاز هذا النوع من الأقدار، يذوب شكل الفاعل المتكلم ضمن الجماعة اللامنقسمة، فهو رجل الجماهير و«[...] كلّ حقبة تصنع لنفسها اللغة التي تحتاج إليها»[4]. تنقَضُّ نظرة عالم اللغة من الأعالي فوق المواجهات بين اللغات الاجتماعية. وينزع علمُ اللغةِ اللسانَ من الخطاب.

تحتوي رواية فقه اللغة على معرفة أخرى تهتم بظروف الكلام التي تنظم وتوجه الممكن قوله. يقع المتحاوران في الحقل الاجتماعي فيتأثر التبادل بهذا الأمر، فالطريقة التي نرى فيها إلى الآخر تؤثر في الطريقة التي نقارب فيها الآخر ونردّ عليه ونصغي إليه. يعتمد الحديث والتخاطب على العلاقة التي تولد وعلى هذه «التشكيلات الخيالية» التي يتحدث عنها ميشال بيشو (Michel Pécheux) فيشير بها إلى الأماكن التي ينسبها المتحاوران للذات وللآخر: من أنا حتى يحدثني بهذه الطريقة؟ من هو حتى أحدثه بهذه الطريقة[5]؟ تحمل رواية فقه اللغة في طياتها قائمة الأسئلة هذه

(3) Michel Bréal, *Essai de sémantique*, p. 7.

(4) المصدر نفسه، ص 220.

(5) Michel Pécheux, *L'analyse automatique du discours*, p. 19.

والإجابات الضمنية عنها من طريق النداءات والتسميات في داخل الردود («إلى أين أنت ذاهب أيها الزقاقي؟») أو من طريق الملاحظات السردية التي تحدد إطار النطق («وضعت يدها على ذراعه وخفضت صوتها لتقول هذه الأشياء التافهة التي تتخذ بهذه الطريقة طابع الحميمية»). ينتقل الحوار ليشرح علاقات المكانة التي تُعطي الكلمات بُعدَها، وتسمح بكلام معين، أو تأمر بالصمت، أو أيضاً تتلاعب بالمحدّث. حين كاد شارل أن يضبط رودولف وهو يغازل السيدة بوفاري، يلهيه هذا الأخير إذ يقدّم للعامل التافه في مجال الصحة صورة يفخر بها عن نفسه: «قال رودولف: «صباح الخير أيها الطبيب./ والطبيب الذي أسعده الإطراء بهذا اللقب غير المنتظر، فاض بالاحترامات ليستغل الأول الأمر ويستعيد رباطة جأشه»[6]. وهكذا، فهذا القول الذي يقوم بوظيفة اتصالية (صباح الخير، مع السلامة) والذي لا يلقى أي اهتمام في حوار دراماتيكي، ينتقل إلى المقدمة لأنه يؤسس لعلاقة. سيرجع الرد ذاته في ظرف آخر حاملاً قيمة أخرى على لسان السيد هوميه، الصيدلاني الذي يعلن نفسه عالم كيمياء: «صباح الخير أيها الطبيب (كان الصيدلاني يحبّ كثيراً أن يلفظ كلمة «طبيب»، كما لو أنه حينما يوجهها إلى شخص آخر، يجعلها تلقي عليه هو بعضاً من الأبهة التي يجدها فيها) [. . .]»[7]، فالسيد هوميه يستمد من الكلمة عظمة بالوكالة. إن التشكيلات الخيالية، كما تقدير الآخرين، تطرح في الوقت نفسه تقدير الذات. إذ إن تاريخ العادات والتقاليد الذي أصبح مهمة الروائي الواقعي يمرّ أيضاً عبر هذه الملاحظات الدقيقة حول المشهد الكلامي.

---

(6) Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, p. 161.

(7) المصدر نفسه، ص 171.

بدا الروائيون كأنهم يبنون وضعيات تحادث «نمطية» قادرة على إظهار وزن التشكيلات الخيالية. وهكذا، يمكن استخراج موضع البورجوازي وهو يتحدث مع النبيل من الرواية البلزاكية. ها هو بوتي- كلو (Petit-Claud) الآتي من عامة الشعب، يجد نفسه في **الأوهام الضائعة** في حضرة السيدة دو بارجوتون: «- للأسف! نعم، «سيدتي الكونتيسة»». (لم يتسنّ قط لابن خياط هومو في حياته أن يستعمل ولو مرة واحدة هاتين الكلمتين؛ لذا بدا وكأن فمه قد امتلأ بهما)[8]. وبطريقة مشابهة، نجد واحدة من بنات الأب غوريو، وهي دلفين زوجة المصرفي التي حملت اسم زوجها الأرستقراطي منذ فترة وجيزة، تستعمل الرموز الأرستقراطية للعلاقة الحميمة، والتي تقضي باستبدال الألقاب بالأسماء[9]. ومن طريق نوع من عمل إنجازي يأخذ الرغبات مأخذ الحقيقة، اجتمع حيّ شوسيه دانتان (Chaussée d'Antin) مع فوبور سان جرمان (faubourg Saint-Germain): قالت البارونة: «إنه غالي الثمن لأن كلوتيلد قبيحة جداً. كانت السيدة دو نوسينجن تعتمد طريقة لافتة تقضي بتسمية الآنسة دو غرانليو باسمها، كما لو أنها، هي من ولد في أسرة غوريو، قد عاشت باستمرار في هذا المجتمع»[10]. نرى مرة أخرى كيف أن الحوار يتحول إلى تعليق وَرَتواصلي. وكصدى لهذا المشهد في ردهة السيدة دو بارجوتون، يعاني لوسيان، هذا الكائن الهجين (ابن صيدلاني ولكن والدته تحمل

---

(8) Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, dans: *La comédie humaine*, t. 5, p. 656.

(9) أن تستعمل اللغة بطريقة لا مبالية هو ضرب من ضروب تمييز الذات: «قل لي، هنري..» (كان هذان الدوقان يستعملان صيغة المخاطب المفرد ويتناديان باسميهما. وهذه واحدة من الفويرقات التي جرى ابتكارها لتبيان درجات الحميمية ورد هجمات رفع الكلفة الفرنسي وإذلال عزة النفس) (Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, dans: *La comédie humaine*, t. 6, pp. 649-650).

(10) المصدر نفسه، ص 496.

أصولاً نبيلة) من أنه مستبعد من الحميمية الأرستقراطية عند سماعه التسميات التي تتخلل الحديث. ترسم التشكيلات الخيالية المسافات: «شعر، في كل حال، أنه على ألف فرسخ من هذه الآلهة الأنغومية حين سمع أنهن يسمّينه تارةً سيد شاردون، وتارةً سيد دو روبامبري، بينما كنّ يتنادين بأسماء لولوت، أدريان، أستولف، ليلي، فيفين»[11]. حاول لوسيان مثل كلوتيلد اتباع الرموز الأرستقراطية، ولكنه أخطأ وتلقى إثرها ملاحظة ردّته إلى مكانه: «كان اضطرابه كبيراً حينما ظن أن ليلي هو اسم رجل فنادى السيد دو سينونش الفظّ باسم السيد ليلي. فقاطع النمرود لوسيان قائلاً «سيد لولو؟» ما جعل السيدة دو بارجوتون تحمرّ حتى أذنيها»[12]. تذهب الرواية إلى ممارسة علم نفس صغروي للتفاعلات الكلامية[13]. وينتج من هذا أن الكلام لا يقتصر على مضمون، بل يستند إلى علاقة. هذا الطرح هو اليوم طرح «التواصل الحديث». عند كل تفاعل، يجب إعادة بناء صورة الذات وجعلها مقبولة من الآخر: «إليك الطريقة التي أرى فيها نفسي في «العلاقة التي أقيمها معك في هذا الوضع بالذات»»[14]. يكرّس التبادل تأكيد الذات هذا أو يرفضه، وترتدي هذه المسألة أهمية كبيرة بالنسبة إلى استقرار الفرد النفسي كما يشدد أعضاء مدرسة بالو ألتو (Palo Alto): يجد الكائن تأكيداً أو نفياً لهويته فيها. («السيد لولو»، معروف بشاردون، معروف بروبانبري، غير المتفق أبداً مع ذاته، سينتهي به الأمر إلى أن يشنق نفسه). من المؤكّد أن أدب عصر

---

(11) Balzac, *Illusions perdues*, p. 206.

(12) المصدر نفسه.

(13) قام ليفيو بللوي (Livio Belloï) بدراسة هذه المسألة في بروست وطبق شبكة غوفمان (Goffman) في **البحث**، انظر **المشهد البروستي** (*La scène proustienne*).

(14) Paul Watzlawick, Janet Helmick Beavin et Don D. Jackson, *Une logique de la communication*, p. 83, n. 2.

يبحث عن هوية له، مع ما يحمل من مخلوعين ومُنَحَّيين ومُحدَثي نعمة ووصوليين، كان مستعداً لفهم أهمية المشهد الكلامي.

شعائر جديدة للتفاعل

ربما قدّم قرن الثورات دفعاً للمعرفة الروائية. قَلَب العام 1789 التشكيلات الخيالية التي كان قد ثبتها النظام القديم وقد يقال أنه وطّنها في تراتبيته المستقرة. كان بوسع الكاتب الأخلاقي أن يسخر من ادّعاء محدث النعمة كَبيرياندر (Périandre) الذي يتصرف على طريقة النبلاء: «بدأ يقول عن نفسه: رجل مثلي، ليقول بعدها: رجل في مرتبتي»[15]. كانت السخرية تردّ المضلِّل على أعقابه. ولكن، ها نحن في عالم من المواطنين حاول لفترة أن يعمّم استعمال المخاطب المفرد، لتهزم المساواة احترام ما هو مؤسَّس ويُجَرَّد المتقدمون من هويتهم. عند عودة السيدة دو جنليس من المنفى، في العام 1800 بعد العفو، نراها تقيس التغيير الذي طال المجتمع بالتسميات التي اعتمدت مؤخراً فيه: «لم تكن دهشتي قليلة حينما سمعت «آنستك» بدل الآنسة ابنتك، ومجرد «السيدة» عند التحدث إلى الزوج عن زوجته [...]»[16]. التواصل الاتصالي الذي يضمن، حسب مالينوفسكي (Malinowski)، الرابط الاجتماعي يبحث عن أشكاله في سياق مجتمعين يتنافسان. وفجأة، لم يعد تبادل التحيّة أمراً بسيطاً. تشدّد الروايات التي تدور حول الثورة عن فقدان صور الذات هذا. عند افتتاحية **ثلاثة وتسعون**، يسأل الرقيب رادوب (وقد نذره اسمه

(15) Jean de La Bruyère, *Les caractères*, collection Folio (Paris: Gallimard, 1979), p. 124.

(16) Stéphanie de Genlis, *Mémoires sur la cour, la ville et les salons de Paris*, p. 118.

للقيام بأعمال تصليح(*) لافليشار مازجاً بتعثر طريقة الكلام القديمة بالجديدة. وهكذا تجد المرأة المجهولة نفسها واقعة عند تقاطع طرق بين عالمين: «من أنت يا سيدة»[17]؟. يرتدي هذا الارتباك معنى رمزياً عميقاً بما أن لافليشار المنتمية إلى حزب الإنسان في الرواية، ستظل في صحراء أيديولوجية. ويُخفِق الرقيب مرة أخرى أمام صعوبة ضبط التحاور في نهاية المشهد في حين أن الكتيبة قد تبنت لتوّها أولاد لافليشار كضرب من شعائر الإدماج. صارت تُحَدّث بواسطة المخاطب الجمع ومع هذا فهي تتلقى المعمودية الجمهورية بواسطة اللقب الذي أسبغ عليها: «تعالي حضرة المواطنة»[18]. في التسميات إشارات إلى الاعتراف أو إلى الاستبعاد. تمثل الرواية ارتجاج الصور. يتذكر الدكتور نوار كيف أن كلمة «مواطن» علقت في بلعوم شينييه الأب: «أثرت بي هذه الكلمة أكثر من كل ما تبقى بسبب الجهد الذي بذله الشيخ الطيب ليلفظها. بدا فمه وكأنه يشتم، ولم تحظَ كلمة «مواطن» قط منذ ولادتها بصوت مماثل. صفرت المقطوعة الأولى طويلاً وهمست المقطوعتان المتبقيتان بسرعة كما نقيق ضفدعة تنقّر في المستنقع. كانت كلمة «مواطن» هذه تحمل احتقاراً وألماً مخنوقاً ويأساً حقيقياً إلى درجة أن الرعشة كانت ستستولي عليك عند سماعها»[19]. (حتى لو كنا لامبالين بالمشاعر التي تملأ هذه القصة اللئيمة، يجب أن نعترف هنا برهافة الأذن وبالكتابة الصوتية الفنية التي تذكر[20] ولو بشكل مفارق بالطريقة التي كان

(*) فعل radouber يعني بالفرنسية القيام بتصليحات.

(17) Victor Hugo, *Quatrevingt-treize*, p. 29.

(18) المصدر نفسه، ص 38.

(19) Alfred de Vigny, *Stello*, p. 119.

(20) هذا ما يصنع الجنس: تعرّف رواية فقه اللغة بمركبة نصية موجودة لدى كتّاب ذوي انتماءات شديدة التنوع.

يصغي فيها فانتراس إلى الإسكافي وزير التربية في عهد الكومونة وهو يبصق كلمة رسمال (cap'tal). في فقرة أخرى، يحكي الدكتور نوار بكلمات غريبة سنة 1794 فيقول: «كان الناس يتباعدون عن بعضهم بعضاً أو يتخاطبون فجأة كما المتحاربين. كان سلامهم أشبه بهجوم، وتحيتهم الصباحية أشبه بشتيمة، وابتسامتهم أشبه بتشنج [...]»[21]. تنتقل الحرب إلى المشهد الكلامي. من خلال استشراف زمني، يعين راوي **الرجل الذي يضحك** (*L'Homme qui rit*) بسخرية مغِمّة الكسر الواقع في التشكيلات الخيالية بين النظام القديم والثورة: «كانت الموضة عند سيدات المجتمع الراقي التحدث إلى الأدباء الراضين بصيغة المخاطب المفرد. كانت مركيزة مايّي (marquise de Mailly) تستقبل روا (Roy) الذي لم تره من قبل وهي مستلقية وتقول له: «هذا أنت من كتب **عام الفروسية** (*L'année galante*)؟ «صباح الخير». وفي ما بعد، ردّ الأدباء طريقة التخاطب هذه بالمثل. فجاء يوم قال فيه فابر ديغلانتين إلى دوقة روهان: / ألست أنت لاشابو (la Chabot)»؟[22]. وراء التسميات تتجاذب علاقات المكانة وقضايا البقاء. في نزل تروا مور (Trois Maures)، تعيّن على مونتوران ومدام دو غوا، وهما ملكيتان متستران، مواجهة نظرات كورانتان، الجاسوس الجمهوري الذي أخذ يتلاعب بالرموز الجديدة والقديمة ليقول بأنه لا ينخدع بالأقنعة: «ـ أنت على خطأ يا سيدتي، قال كورانتان بلطف مشدداً على كلمة «سيدتي» [...]»[23]. لا يكمن وزن الرد في المعلومة («أنت على خطأ»)، ولكن في التعيين

---

(21) Alfred de Vigny, *Stello*, p. 104.

(22) Victor Hugo, *L'homme qui rit*, p. 268.

(23) Honoré de Balzac, *Les chouans*, dans: *La comédie humaine*, t. 8, p. 978.

(«سيدتي») الذي يغير المرسَلة: أنت تخدعينني. وفي الصفحة التالية، استخدم كورانتان الأسلوب نفسه لينكر الهوية التي تدعيها المرأة المجهولة وهي تستعمل بكثرة ومن دون جدوى الرموز الثورية: «قالت السيدة دو غوا، وهي تنظر إلى كورانتان: هكذا، أنت متأكد أيها المواطن أن الآنسة دو فيرنويّ موجودة؟ / - هي موجودة بلحمها وشحمها، سيدتي، بقدر ما أن المواطن دو غوا سان ـ سير (du Gua Saint-Cyr) موجود»[24]. التهذيب يتهم.

المسافة الاجتماعية، المسافة الحميمة

ظلت التشكيلات الخيالية تتحرك لمدّة طويلة. لم يعد امتياز اللقب الذي أُعيد النظر فيه، يشكل حجة ذات سلطة لا تُردّ في الكلام. يشعر المونسينيور ميريال بالغضب عند سماع عضو الجمعية التأسيسية ج. (G.)، وكان يرغب في أن يستعيد تبعيته الروحية، يناديه بعناد بلقب «سيدي» كما لو أنه يخلع عنه سلطته الروحية وينكر عليه حقّه بمحو الخطايا (وهو حقّ الإشعار بالذنب)[25]. فحين نُزع عن اللغة رأسمالها الرمزي، صار عليها أن تثبت جدارتها. لذا صار شارل فرانسوا بيانفونو ميريال (Charles François Bienvenu Myriel) يتجادل مع ج. على قدم المساواة في مشهد الديمقراطية الكلامي. وها هو الوضع ينقلب انقلاباً غير عادي في نهاية الفصل حين يطلب المطران بركة عضو الجمعية التأسيسية فيدخل القرن من طريق تتويج لا سابق له. بالطبع، عملت الأرستقراطية بعد عام 1815 على مقاومة حركة التاريخ هذه وإعادة إرساء التشكيلات الخيالية التي زُلزلت في

---

(24) المصدر نفسه، ص 979.

(25) Victor Hugo, *Les misérables*, t. 1, p. 89.

داخل مجتمع بوتقة الانصهار الوليدة(*). لقد سعت إلى أن تستعيد على الأقل امتيازاتها المتنازع حولها على المشهد الكلامي. وكانت الرواية وهي مرجع مصحَّح ومراجَع للحديث، تضع لغة التهذيب الخاصة بها وقد تبيّن أنها أداة تفرقة أكثر منها فن من فنون الحس الاجتماعي، مؤلّفة من شعائر توكيد واستبعاد. الملكيون الكارهون بيونابرت (*Buonaparte*) يضيفون لمسات على كلامهم فيردون إلى الصورة الملكية بريقها الذي لا يقارن (nec pluribus impar)(**): «كانت هذه الحلقات العليا الصغيرة هي التي ابتكرت في قصر تويلوري (Tuileries) تصنعاً يقضي بالتوجه دائماً إلى الملك في الوضعيات الحميمة مستخدمين كلمة «الملك» بصيغة الغائب ومستبعدين «جلالتكم»، لأن تسمية «جلالتكم» قد «لوثها المغتصب»[26]. جرى تقديس الوظيفة الملكية: ملك ذو وجود إلهي، كما لو أنه غير مرئي مع أنه هنا، هذا هو الانطباع المتولد عن استعمال ضمير الغائب للتوجه إليه. تجعل طبقة النبلاء نفسها مستحيلة المنال، فهي تغذي صفة الوقاحة القديمة لديها حتى تنشئ الحواجز وترفض أي شبهة في التعاطي مع ما حمله التاريخ معه من قادمين جدد. حين وجب وضع حد للقاء مع ضابط الرهنيات «رد السيد دو فالوا (M. de Valois) التحيّة على طريقة النبيل الجاف وحامي الحمى الذي يحتفظ بمسافته[27]». ليسوا متمدّنين البتة هؤلاء الأرستقراط. مدام دو بارجوتون التي تجسد أنغوليم (Angoulême) العظيم، والتي غرفت من فترة بقائها في «فوبور سان جرمان» ما يكفي لتغذية

(*) في النصّ الفرنسي melting-pot.

(**) كان هذا شعار الملك لويس الرابع عشر الذي يعني «فوق كلّ الناس».

(26) المصدر نفسه، ج 2، ص 198.

(27) Honoré de Balzac, *La vieille fille*, dans: *La comédie humaine*, t. 4, p. 877.

عنجهيتها، جعلت المحامي بوتي ـ كلو، وهو سليل خياط، يشعر أنه اقترف فعلاً «في غير مكانه» حينما اقترب منها: «ردّت عليه وهي تتراجع لتُفهمه أنها لم تعد تريد أن تسمع شيئاً في أذنها»[28]. وإذا ما أردنا أن نصوغ ما نقوله بكلمات علم المجاورة الذي ابتكره إدوارد ت. هول (Edward T. Hall)، ننتقل هنا من المسافة الحميمة إلى المسافة الاجتماعية. إن هول يميز مسافات مختلفة بين المتحدثين: المسافة الحميمة، والمسافة الشخصية، والمسافة الاجتماعية، والمسافة العامة، علماً أن كل واحدة منها تولد تفاعلاً وتفرض على الأفراد سلوكيات معينة و«شخصية ظرفية» (situational personality)[29]، أي طباعاً متلائمة مع الظروف. يقدم لنا مشهد الأوبرا في رواية **الأوهام الضائعة** مثالاً ملتوياً لأننا نرى فيه مسافة حميمة ظاهرية تكبر لتصبح مسافة اجتماعية. فـ «السيد لولو» الذي قدمته لويز دو بارجوتون إلى المركيزة ديسبار يفشل في امتحان الدخول. لدينا أولاً نظرة المركيزة التي جاءت في غير مكانها بعد مرور صفحات على تقديم روبامبري إليها: «أضافت وهي تنظر إلى الشاعر الذي نظرت إليه للمرة الأولى وبدا كأنها تجده يرتدي ملابس غريبة»[30]. «ثمة صعوبة في الإبصار، في الرغبة في إبصار الدخيل:

---

(28) Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, dans: *La comédie humaine*, t. 5, p. 656.

(29) Edward T. Hall, *The Hidden Dimension*, p. 115.

مسافة حميمة: بين عاشقين وبين أصدقاء. مسافة شخصية: بين معارف وبين زملاء. مسافة اجتماعية: برفقة أشخاص لا نعرفهم. مسافة عمومية: أمام جمهور. إني أدمج في فئة واحدة المسافتين الحميمة والشخصية لأحتفظ بنظام ثلاثي يحمل فئات متباينة بوضوح.

(30) Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, dans: *La comédie humaine*, t. 5, p. 275.

الأسلوب المتعثر (تنظر.. نظرت) ناجم عن إضافة متسرعة وهي تعطي إلى النظرة جمود الذهول. هو يصرّ على الأمر. ولحسن حظّ بلزاك أنه حينما يكتب بشكل سيئ تظل كتابته جيدة.

«أخيراً، رأى دو شاتليه لوسيان ووجه إليه تحيّة من النوع الطفيف الجاف البارد، وهي تحيّة يستعملها رجل ليقلّل من شأن رجل آخر، وليشير إلى أفراد المجتمع الراقي بالمكانة الوضيعة التي يحتلها هذا الرجل في المجتمع. أرفق تحيته بتعبير تهكمي بدا كأنه يقول بواسطته: أي صدفة جاءت به إلى هنا؟ فُهِم مقصد دو شاتليه جيداً [. . .][31]». تلاعب دو شاتليه، المتحكم تماماً بلهجة الجسد، بالتشكيلات الخيالية. وفي المشهد ذاته أيضاً، ارتدى دو مارسيه (du Marsais) نظارته كما لو أنها مجهر منكراً كل أنواع الحميمية وواضعاً الغريب على مسافة منه بشكل رمزي: «على الرغم من أن دو مارسيه كان يقف على مسافة خطوتين من القادم الجديد، إلا أنه أخذ نظارته ليراه [. . .] وكان يبتسم. تحولت هذه الابتسامة إلى ضربة خنجر بالنسبة إلى الرجل الريفي ذي القامة الطويلة»[32] يقصر إ. ت. هول كثيراً علم التجاور على مسألة سنتيمترات، علماً أن المسافات تقاس بشكل ذاتي، فلوسيان يشعر كم أن القريبين منه بعيدون. وإذ حُوِّل البطل إلى عدم، بدا كأنه يختفي مع تقدّم المشهد: «قال المتأنّق مجدداً إلى لوسيان، ولكن من دون أن ينظر إليه»[33]. امّحى لوسيان من المشهد الكلامي إلى درجة أنه أصبح خلال الاستراحة كائناً غير مرئي، شبح الأوبرا: «أولاً ما من شخص جاء إلى مقصورة مدام دسبار سلّم عليه أو بدا مهتماً به [. . .]»[34]. تؤدي **الملهاة الإنسانية** مرات عديدة، مشهد المجاورة المرفوضة والمسافة الحميمة المنكرة. وهكذا، فإن المركيزة دسبار تعرف كيف تستعيد فضيلتها، في الردهة الضيقة، بنظرة تلغي

(31) المصدر نفسه، ص 279-280.
(32) المصدر نفسه، ص 278.
(33) المصدر نفسه، ص 280.
(34) المصدر نفسه، ص 284.

عشاقها العابرين: «كانت المركيزة تتقن فن وضع مسافة هائلة بينها وبين الرجل الذي يظن أن لديه الحق برفع الكلفة بعد أن حاز سعادة بالصدفة. وكانت نظرتها المهيبة تعرف كيف تنكر كل شيء»[35]. ليس علم المجاورة إذاً مسألة وضعية مكانية، فلهجة الجسد تساهم في تحديد إطار التبادل الكلامي وأيضاً نغمية الكلام، كما عندما دفعت السيدة دو بارجوتون عنها دو شاتليه (صاحب حرف «دو»[*] الهشّ المكتسب خلال العهد الإمبراطوري) مستعملة كلمات اختارتها بعناية: «أجابت مدير المساهمات موبخة إياه بواسطة تهذيب شديد يستثنيه من محيطها الحميم»[36]. يترجم الراوي أثر الكلام، ويعيّن العاشق من طريق وظيفته «مدير المساهمات» التي ترسم المسافة الاجتماعية. يصبح التهذيب سخرية ولغة غير شخصية لا تميز المحاور عن غيره.

يضع فن المحادثة الأرستقراطية درجات في المسافات الكلامية ويحدد أصولاً في الكلام. تلخص قصة أخرى لبلزاك مبدأ هذا الفن وهي تتحدث عن دوقَي نافاران (duc de Navarreins) وغرانليو (Granlieu) فتصف حديثهما بالقول «أنه مسلّح بإجراءات احترازية مع من يخشيانهم، وجاف أو فارغ مع المساوين لهما، وخبيث مع من هم دونهما، هذا لأن رجالات البلاط أو الدولة يعرفون كيف يؤالفون هؤلاء الناس بثرثرة ناعمة وكيف يجرحونهم بكلمة غير منتظرة»[37]. تظل هذه المعرفة محفوظة من الراوي البلزاكي إلى الراوي البروستي. في **البحث**، تتكرر فكرة زيف التهذيب الأرستقراطي المملوء بالتعالي

---

(35) Balzac, *L'interdiction*, dans: *La comédie humaine*, t. 3, p. 455.

(*) حرف «دي» (du) أو «دو» (de) الذي يوضع قبل الاسم هو دلالة على الانتماء إلى طبقة النبلاء الأرستقراطية.

(36) Balzac, *Illusions perdues*, dans: *La comédie humaine*, t. 5, p. 192.

(37) Balzac, *La duchesse de Langeais*, dans: *La comédie humaine*, t. 5, p. 1012.

الذي يؤكّد استمرارية التراتبية الاجتماعية: «[...] كان اللطف البورجوازي [...] أقل حيوية من اللطف الأرستقراطي (ولكن أكثر إطراء، لأنه لا ينفصل، عند البورجوازية على الأقل، عن الاحترام)؛ «بدأت أعرف قيمة اللطف الدقيقة في الكلام الأرستقراطي سواء أكان محكياً أو صامتاً، وهو لطف يسعد بسكب بلسم على الإحساس بالدونية لدى الأشخاص الموجه إليهم، ولكن ليس إلى درجة القضاء على هذا الإحساس لأنه لن يعود للّطف في هذه الحالة أي سبب للوجود»[38]. وينتهي فن المحادثة إلى فن «التهذيب المتناسب» كما يقول هوغو عن الملكيين[39]. تتشبث طبقة بماضيها، ولكن لغتها لم تعد سوى بلاغة لن تمنع وصول السيدة فردوران (Madame Verdurin). خلال صبحية غيرمانتيس (Guermantes)، يذهل البطل حين يكتشف أن الصور عن الذات قد تعدلت إبان غيابه الطويل خارج باريس، فصالون آل غيرمانتيس الذي كان حكراً على طبقة معينة في السابق، صار مؤلّفاً من خليط اجتماعي، وإضافة إلى هذا، تضيق فيه المسافة الاجتماعية لتصبح مسافة حميمة. إنّه انتقام السيد لولو في بلاد بابال (Babal) بعد وفاته: «كان وجود أشخاص كنت قد رأيتهم في مجتمعات مختلفة تماماً، وكانوا قد بدوا لي أنه يجب ألا يلجوا أبداً هذا المجتمع، أقل مدعاة لدهشتي من الحميمية غير المتكلفة التي استُقبلوا بها حين نودي عليهم بأسمائهم؛ كانت مجموعة معينة من الأحكام المسبقة الأرستقراطية، وبعضاً من التعالي قد تعطّلا، وكانا يستبعدان تلقائياً عن اسم غيرمانتيس كلّ ما من شأنه ألا يتناغم معه»[40]. تغيير في التوزيع يؤدي إلى تغيير أماكن

(38) Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. 1, p. 305, t. 3, p. 62.

(39) Victor Hugo, *Les misérables*, t. 2, p. 196.

(40) Proust, Ibid., t. 4, pp. 534-535.

الشخصيات على المشهد الكلامي. بعد **الملهاة الإنسانية**، ختمت روايات **البحث** فصلاً مهماً من رواية فقه اللغة.

تقلّب المسافات

إن ما يلفتنا، إلى جانب الرغبة الأرستقراطية في الجمود، وكمعاكس لها، هو هشاشة التشكيلات الخيالية. تنجز الشخصيات الروائية مسارات اجتماعية غير اعتيادية، وتمر بتغيرات في الهوية تجد ترجمتها في التغير الذي يطرأ على نظرة الآخرين. إن روايات التكوين هي روايات إعادة التكوين الخيالية. لنأخذ مثالاً على هذا انحدار الأب غوريو الذي نستطيع متابعته في سلسلة التسميات التي تترجم الصعوبة التي يجدها هذا البورجوازي في معرفة موقعه سواء أكان في المجتمع أم في أسرته. شهدنا حقبة حظي خلالها باحترام: «الأب غوريو الذي كان في تلك الفترة يدعى باحترام باسم السيد غوريو»[41]. ولكن حين رغب في تخفيض قيمة الإيجار وانتقل إلى الطابق الثاني، نجده يتخلى عن جزء من كيانه: «السيد غوريو الذي صارت [السيدة فوكيه (Madame Vauquer)] تسميه الأب غوريو»[42]. نتذكر مشهداً من **البؤساء** حين تبدأ المرأة تيناردييه بتسمية المسافر (وهو هنا جان فلجان) بلقب «السيد» قبل أن تراجع نفسها بالنظر إلى ملابسه المتواضعة وحقيبة سفره الضئيلة لتقول: «- تفضل أيها الرجل الطيب»[43]. ويُطْعَن الأب غوريو أيضاً في كيانه العاطفي، فهو حساس إزاء طريقة مناداة بناته له، ويحاول أن يحتفظ بمسافة حميمة تهرب منه: «حين يقلن لي بشكل رسمي: «والدي»، يجمِّدن

---

(41) Honoré de Balzac, *Le père Goriot*, dans: *La comédie humaine*, t. 3, p. 63.

(42) المصدر نفسه، ص 69.

(43) Hugo, *Les misérables*, t. 1, p. 514.

الدم في عروقي، ولكن حين يناديني «أبي»، يبدو لي كأني ما زلت أراهنّ صغيرات فيُرجعن إليّ كل ذكرياتي»[44]. وحين كان أوجين بمثابة الابن البديل إلى جانب سرير غوريو، توجه إليه قائلاً: «صباح الخير أبي»، فرُدّ إلى «مسيح الأبوة» جزءٌ من هويته الضائعة[45]. وهنا أيضاً، دخلت الرواية البلزاكية في صدى مع الرواية الهوغولية، فالأب غوريو يجد في جان فالجان ذاتاً أخرى مستحيلة الأبوة: «هذه الكلمة: أب التي قالها ماريوس إلى السيد فوشلوفان (Fauchelevent) كانت تعني السعادة المطلقة. نعلم أن الوعورة والبرودة والجفاء قد اعترت علاقتهما، نوع من الجليد الذي ينبغي كسره أو تذويبه. وكان ماريوس قد بلغ هذه الدرجة من السكر حتى أن الوعورة أخذت تنبسط والثلج أخذ يذوب وصار السيد فوشلوفان بالنسبة إليه كما بالنسبة إلى كوزيت بمثابة أب»[46]. ستزول الثمالة. هل يمكن أن نرى في مشاهد المسافة الحميمة المعبورة هذه رسالة أخلاقية غير مباشرة من الروائي الذي يندد بمجتمع الفرد الذي لا أب له؟ كانت شجرة العائلة تشكل أساس الحديث الأرستقراطي وكانت الهوية تأتي من مكان سحيق. في العالم البورجوازي، عالم المسافة الاجتماعية، يتوالد صانع نفسه بنفسه (*self-made-man*)(*) وهو متعالٍ وجحود.

---

(44) Balzac, *Le père Goriot*, dans: *La comédie humaine*, t. 3, p. 197.

انظر أيضاً: Balzac, *La muse du département*, dans: *La comédie humaine*, t. 4, p. 790:

قالت «أمي» (كانت هذه الكلمة بالنسبة إلى السيدة بييديفير (Piédefer) الصارمة بمثابة مداعبة لطيفة تصيب هدفها باستمرار).

(45) Balzac, *Le père Goriot*, t. 3, p. 257.

(46) Hugo, *Les misérables*, t. 3, p. 463.

(*) بالإنجليزية في النصّ.

ترمز مسيرة جان فالجان إلى هذا الواقع. وعلى عكس الأب غوريو، تسجل التسميات الترقي في التشكيلات الخيالية الذي أصاب السيد مادلين: «حينما لوحظ أنه ثري، حيّاه «أفراد المجتمع الراقي» وأطلقوا عليه في المدينة اسم السيد مادلين، بينما ظلّ عمّاله ومعهم الأطفال يسمّونه الأب مادلين، وهو أمر أكثر ما كان يجعله يبتسم»(47). في المرحلة التالية، يصبح «السيد رئيس البلدية». وحتى جافير، على الرغم من شكوكه، يتعين عليه أن يقدم إليه علامة الاحترام هذه: «حين كانت ضرورات الخدمة تفرض عليه بقسوة التواجد مع السيد رئيس البلدية من دون أن يستطيع التهرب من هذا الأمر، كان يحدّثه باحترام شديد»(48). عبارة «السيد رئيس البلدية» تسمعنا من بعيد صوت جافير الذي أُدخل على طريقة الأسلوب غير المباشر المرسل في صوت الراوي كما لو أنه ملخص العلاقة الكلامية. يعيش جان فالجان تحت تهديد إسقاط هذا الاحترام المكتسب عنوة منه. وخلال محاكمة شانماتيو (Champmathieu) تردّد ما بين هويتين، وقد جاءت كلمات مُحضَر المحكمة الذي علم لتوّه أن هذا المجهول هو محسن مونترويّ سور مير (Montreuil-sur-Mer) الشهير، لتجعله يدرك كم ستكون خسارته إذا ما سلّم نفسه: «سمع من خلال حلم اليقظة الذي راوده، شخصاً يقول له: هل يود سيدي أن يشرفني فيتبعني؟ كان هذا هو المحضر ذاته الذي أدار له ظهره في اللحظة السابقة، والذي ألقى عليه تحيّة لامس بها الأرض الآن»(49). وبالفعل، لحظة القبض على جان

(47) المصدر نفسه، ج 1، ص 235.

(48) المصدر نفسه، ص 252.

(49) المصدر نفسه، ص 352.

فالجان، انقلبت التشكيلات الخيالية وقال له جافير: «سمّني السيد المفتش»[50]، بينما فانتين تبحث عبثاً عن الشخص الذي يحدثه الشرطي بهذه الطريقة بينما هي لا ترى سوى «السيد رئيس البلدية» في الحجرة. ستُنتج الرواية مرة أخرى انقلاباً كبيراً (ومن الواضح أن هوغو قد عمل على تكرار منوّع لفكرة العلاقة الكلامية) حين سيحرر جان فالجان جافير، سجين الحاجز. حتى تلك اللحظة، كان الواشي يحدث المحكوم بالأشغال الشاقة باحتقار، مستعملاً (tu) ضمير المخاطب المفرد بالفرنسية، بينما كان المحكوم بالأشغال الشاقة يحدث الواشي باحترام وينادي عليه بـ (vous) ضمير المخاطب الجمع بالفرنسية، ولكن حين شعر جافير بالانسحاق والارتباك نتيجة كرم نفس المحكوم عليه بالأشغال الشاقة، صار يحدثه بضمير المخاطب الجمع من دون أن يدرك ما هو فاعل[51]. كان هذا العارض الأول الذي يبيّن جافير خارجاً عن سكّته. وهكذا، عاش المشهد الكلامي ثوراته الخاصة. وفي الحوارات، يقيس المتحدثون أموال بعضهم الآخر، كما لو أنها تؤثر مباشرة على قيمة الحق في ما يقولون، فالعلاقة تتفوق على المضمون. وهكذا بنت الرواية سلسلة من التفاعلات الكلامية ودلّت، بشكل تجريبي، على مخاطر المجاورة.

المسافة العامة: الجمعيات

يذكر إ. ت. هول من بين الفئات التي يذكرها، المسافة العامة التي هي بشكل نموذجي مسافة الخطيب أمام جمهوره مع ما تفترضه من تكييفات لغوية: صوت أقوى، أسلوب أكثر رسميّة منه في

(50) المصدر نفسه، ص 390.
(51) المصدر نفسه، ج 3، ص 291.

التفاعلات اليومية[52]. وها هي هذه المسافة العامة في قلب مجتمع القرن التاسع عشر منذ أن ردّت الثورة إلى المنصة فصاحتها. قد تنجح الملكية الدستورية ومعها الإمبراطورية الثانية في تكميم كلام المداولة، ولكنهما لن تتمكنا من خنقه. وسيتعاطى الكاتب مع مساحة الكلام الجديدة هذه، وستخرج الرواية من الدائرة الخاصة لتزور هذه الجمعيات حيث من المفترض أن تمارَس السلطة. يصغي الروائي إلى الخطباء ويقدم له مؤرخو الثورة الفرنسية وصفاً للنوادي والجمعيات التشريعية. أما الأرشيفات البرلمانية فهي تشكل ذاكرة هذه الجمعيات وتقدّم الصحف تقارير عن الجلسات اليومية. لكن الكتابة الروائية كانت قد استولت على الفكرة. لنحدّد سنة 1801 دخول فصاحة المداولة هذه في الرواية مع **أتالا**. يصف شاكتاس الجمعية التي تحكم عليه فنسمع واحدة من جلسات المحكمة الثورية الرهيبة وقد نقلت بشكل إغرابي: «كما نرى أمواج البحر تنكسر خلال العاصفة، وكما تحمل الزوبعة أوراق الخريف اليابسة، وكما ينثني قصب الميسيسيبي وينتصب خلال فيضان مفاجئ، وكما ينزب قطيع أيائل كبير في أعماق الغابة، هكذا يضطرب كان المجلس ويهمس. فتسمع رؤساء قبائل هندية ومحاربين ونسوة مهيبات يتحدثون الواحد تلو الآخر أو كلّهم في وقت واحد. تصادمت المصالح وانقسمت الآراء وكاد المجلس أن ينحلّ، ولكن عادات القدماء انتصرت وحكم عليّ بالموت حرقاً»[53]. نتعرف هنا، في أسلوب هوميري أو أقله مستورد من القارة الأميركية، على كليشيه العاصفة الثورية وموضوع الضوضاء التي استعادها شاتوبريان حينما ذكر الجمعية الوطنية في مذكراته: «كانوا يتحدثون مع وضد. وكان الجميع يحسنون أو يسيئون

---

(52) Edward T. Hall, *The Hidden Dimension*, pp. 123-125.

(53) François René de Chateaubriand, *Atala*, p. 90.

الارتجال. كانت النقاشات تتحول إلى عاصفة فتتدخل المنصات في الحديث وتصفق للخطباء وتمجدهم وتصفر لهم وتزعق بهم. كان الرئيس يحرك جرسه ويتبادل النواب التعنيف من مقعد إلى آخر»(54).

ومع هذا ستظل الموضوعة نادرة في الرواية حتى الإمبراطورية الثانية، في ما عدا الروايات التاريخية حول الثورة، على طريقة رواية ألكسندر دوما، **فارس ميزون روج** (*Chevalier de Maison-Rouge*) التي تزور بشكل طبيعي النوادي والمحاكم. قليلة هي مشاهد الجمعيات عند بلزاك، فالصالونات ومقصورات المسرح والخلوات الصغيرة ستظل أماكنه الروائية المفضلة، بينما لا يشير إلى فصاحة المنصة سوى بالتلميح ويعزلها في عكس مشهد الرواية ليكتنفها بصمت الملكي المليء بالاحتقار. وعلى الرغم من أن ستاندال ذو نزعة أكثر ليبرالية، إلا أنه يعامل فصاحة المنصة بالاحتقار ذاته (وفي الحقيقة ما قيمة هذه الفصاحة حينما تكون الحرية غير موجودة؟). في فترة عودة الملكية، مرّ ملك بمدينة فريار (Verrières) يصف ستاندال مروره بالقول: «صرخ عشرة آلاف فلاح: يحيا الملك! حينما تسنّى لرئيس البلدية شرف إلقاء خطاب أمام الملك. وبعد مرور ساعة سمع خلالها الملك كل الخطب، وهمّ بالدخول إلى المدينة، عادت قطعة المدفع الصغيرة إلى إطلاق ضربات متسارعة» (55). وهكذا، غرقت فصاحة الخطباء المزعومة في ما قد حُذف ليكون المعنى ما فحواه: تكلّموا ولم يقولوا شيئاً. في رواية **لوسيان لووين**، كانت الفصاحة البرلمانية في عهد الملك لويس فيليب (Louis-Philippe) موضع سخرية وتصوير سريع، فالسيد لوين، الخطيب الناجح، يتكفّل هو بنفسه بالتنكر للفن الذي يمارسه. ولكن، بعد العام 1850 على وجه

(54) Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. 1, p. 180.

(55) Stendhal, *Le rouge et le noir*, dans: *Romans et nouvelles*, p. 312.

الخصوص، ومع هوغو المؤمن بالمنصة وفلوبير غير المؤمن بها، صارت الجمعيات موضع وصف دقيق. سأختار هنا مثال فلوبير الذي أصبحت المنصة في أعماله زَمَكاناً روائياً حقيقياً، كجمعية الناخبين في الثورة الفرنسية في رواية **مدام بوفاري**، واجتماع مجلس القدماء في **سالامبو** (*Salammbô*) («جلستي في البرلمان»[56] كما يقول فلوبير بهذه المناسبة)، وجلسة نادي الذكاء في **التربية العاطفية**[57]، وشتائم ياوكانان (Iaokanann) في **هيروديياس** (*Hérodias*)، ومباركة شجرة الحرية في **بُوفار وبيكوشيه**، وكلها تساؤلات متوالية حول فن الخطيب، تتخطى اختلافات الزمان والمكان.

يستلزم تناول الكلام في جمعية إجراءات احترازية خاصة. يجب أن يكون الكلام مضبوطاً على الجمهور، وأن يتلاءم مع «اللياقات الخطابية»، كما يذكر أندريو بضمير مرتاح لا يتزعزع رافضاً أن يرى في هذا التكيّف أي أثر للشبهة. كان فن الخطابة القديم يطلق على اهتمامه بالتشكيلات الخيالية اسم «اللياقات الخطابية»: تقضي «اللياقات الخطابية» التي تسمى أيضاً «الأصول»، باحترام ما هو مقبول في الخطاب، «ما يمكن قوله»، بالنسبة إلى الخطيب نفسه وإلى سامعيه مع ما يحملون من عواطف وآراء وأحكام مسبقة؛ كما تقضي بالتعرف على الظروف التي نتكلم فيها كالمكان والزمان. . . إلخ.»[58]. تحتاج المسافة العامة إلى تجاور: فإذا شاء الكلام أن يكون فعالاً، عليه أن يحتفظ نصب عينيه بأفق التوافق. يستند نجاح

---

(56) Gustave Flaubert, Lettre à Ernest Feydeau, 29-30 novembre 1859.

(57) حلل هنري ميتيران (Henri Mitterrand) «قواعد الكلام وخلله» على امتداد هذا المشهد في: «Sémiologie flaubertienne: Le club de l'intelligence,» *Le regard et le signe*.

(58) Mathieu Andrieux, *Préceptes d'éloquence*, pp. 107-108.

الخطاب إلى تقييم هامش المناورة هذا تقييماً مسبقاً. ويتخلى الكلام الديمقراطي الماهية (أتكون هذه هي طريقة التميز عن عبارة «هذه هي مشيئتي» المرهبة؟) عن تقديم ذاته بوصفه حقيقة مطلقة ليصبح كلام تسوية يسعى إلى الإجماع حيث يسكنه إغراء الديماغوجيا. يحدد أندريو موقفه (وهو موقف الوسط!) من دون نزاعات داخلية، إذ يجب أن يتكيّف الكلام مع سامعيه ومع عالمهم المرجعي حتى يكسب تأييد الأغلبية. «تجيء البلاغة أساساً بالنسبة إلى من نتوجه إليهم بالكلام»[59]، كما يقول مرة أخرى مستشارنا في علم التواصل مستخدماً صيغة قاطعة. يجب أن يأخذ الخطيب بالاعتبار علاقات المكانة التي تربطه بمن يقابله، فأنت لا تتكلم مع جمهور مسنّ كما تتكلم مع جمهور شاب، ولا تتوجه إلى مجلس شيوخ كما تتوجه إلى جمعية شعبية مثلما يقول أندريو. حتى نحظى بإصغاء الآخرين ونعطي مصداقية لكلامنا، يجب أن نعرف كيف نفرض على كل طرف دوره وكيف نرسم التشكلات الخيالية. أليست هذه هي بالتحديد الفكرة التي يوحي بها فلوبير حين يتفحص تركيبة الجمعيات ويفصلها بهذا الثبات الكبير معتبراً هذا الأمر تمهيداً ضرورياً قبل نقل الخطب؟ إنه يلتقط فيها التشكلات الخيالية التي تفيد عن نجاح مفارق يحققه كلام قليلاً ما جُعِل ليقنع الجمهور. ولكن هذا الأخير قد تمّ التحكم به ففقد كل وعي نقدي.

انتقلت النظرة: ففي حين يصف أندريو الفصاحة في كتابه، يصف فلوبير المنصة والقاعة. يعطي الروائي الكلام لمكان الكلام. يعج المشهد الكلامي بمرسلات تمهد للخطاب. لننظر أولاً إلى تجمع شافينيول (Chavignolles) حول شجرة الحرية في رواية **بوفار**

---

(59) المصدر نفسه، ص 185.

وبيكوشيه. جاء وصف جمهرة الناس على طريقة إعادة إنتاج المجتمع بأسره بشكل مصغّر ليكون المعنى الضمني هو أن ثورة شباط/ فبراير 1848 لم تمسّ نظام هذا المجتمع:

صعد [الكاهن] على حافة الحفرة حيث انتصبت شجرة الحور المزدانة بالشرائط الثلاثية الألوان. شوهد أمامها رئيس البلدية ومساعداه بل جامب وماريسكو، ثم الشخصيات، السيد دو فافرج وفوكورباي وكُولون قاضي الصلح، وهو رجل طيب ذو وجه نعس؛ كان هورتو قد اعتمر قلنوسة شرطة - وارتدى ألكسندر بوتي المعلم الجديد، سترته الطويلة، وهي سترة فقيرة خضراء يرتديها أيام الآحاد. شكّل رجال الإطفاء صفاً واحداً بقيادة جربال حاملاً حسامه؛ وفي الجهة الأخرى، لمعت صفائح بيضاء على بعض قلنسوات جنود قديمة تعود إلى زمن لافاييت (La Fayette) - لم يزد عددها على خمس أو ست قلنسوات ذلك أن الحرس الوطني قد تقادم عليه الزمن في شافينيول. وتكدس في الخلف فلاحون ونساؤهم وعمال المصانع المجاورة وأطفال ـ كان بلاكفان الناطور، وهو صاحب قامة تبلغ خمسة أقدام وثماني بوصات، يحتويهم بالنظر إليهم وهو يتمشى مكتف الذراعين[60].

يشكل ترتيب الجمعية جهاز مراقبة، فالشعب ليس سيد نفسه بالتأكيد، بل إن حريته خاضعة للرقابة في حين أن النظام الاجتماعي يستمرّ ويرمز إليه استعراض جهاز الدولة مع مؤسساتها القضائية والأمنية. لقد وضع الشعب تحت حراسة مشددة إذ يحيط به في الساحة، كما جاء في الوصف، الحرس الوطني والناطور (بحسب

(60) Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, p. 227.

مقاسات النظام القديم) وعزل عن الشخصيات بواسطة النطاق الصحي. نحن في حزيران/ يونيو 1848 ولاتزال المجموعات الاجتماعية منفصلة الواحدة عن الأخرى مكذبة خطاب الأخوة: «أمام»، «في الجهة الأخرى»، «في الخلف». تحولت المساحة إلى أقاليم. يستبق تعداد الشخصيات تشكل حزب السلطة، مع من سيقصيهم، كذا المعلم، الشخصية الخائنة، المفصول عن نظرائه بواسطة خطّ صغير، والذي يواجه أيضاً سخرية الحكاية. إن ألكسندر بوتي (ألكسندر الصغير) بهامته المثيرة للشفقة يجيء على عكس الإسكندر الأكبر (ففي تمثلات فلوبير للعام 1848، لا تبقى سوى ظلال الرجال العظماء). اسم الشهرة لدى المعلم يضائل إنجازات العام 1848. في هذا النظام الصلب والخانق ـ «تكدس»، «يحتويهم» ـ والمشبع والمحروم من الأفق، لا يمكن اختيار الأماكن فهي تفرض فرضاً. يرسم المشهد الكلامي الحدود التي وضعها الكلام المكرَّس. يحترم الوصف في مسيرته ذاتها الانقسامات الاجتماعية، فينتقل من الفئات العليا إلى الطبقات السفلى. ويقلد «المخطط» البلاغي التوزيع المكاني الذي يحوّل تنظيم المجتمع إلى استعارة. يضع هذا المخطط الكاهن ورئيس البلدية على القمة، وجهاً لوجه في تحالف، على نطاق القرية، بين العرش والمذبح استعيد في عباب الثورة، بينما الحسام في قبضة جربال ينبئ بالثاني من كانون الأول/ ديسمبر وتحالف الحسام ومرشة الماء المقدس. يبدو الاحتفال الثوري مجرد حدث بين هلالين (وهو احتفال لم يسده الفرح كإحساس مسبق غامض في يوم المستغفلين هذا إذ لن يرقص أحد حول الشجرة). بدأت أيام التاريخ المقبلة تغني، ولكن أي أغنية! ستدندن بعد قليل، عند انتهاء خطاب الأباتي، تسبيحة الشكر. وهكذا سيكون الأباتي جوفروا قد استفاد بمهارة من اللياقات الخطابية. لقد فرض مساحته «الخاصة»، المساحة الكهنوتية، ضدّ المساحة الثورية التي ترمز إليها

شجرة الحرية. تتراجع فصاحة المنصة أمام بلاغة المنبر وسيرد الجمع «آمين» على خطابه الذي يطلب من الجميع الهدوء[61]. جرى تحويل صانعي 1848 إلى رعية، وصار الثوريون مؤمنين يحضرون عظة. وإذ اعتقد العام 1848 أنه يعيد تحديد «التشكلات الخيالية» بواسطة شعاره المنادي بـ «الحرية، المساواة، الإخاء»، يقوم الكاهن بإعادة توكيد التراتبية القديمة، فالأباتي، ككل يوم أحد، يصعد إلى المنبر: «صعد على حافة الحفرة»، ويتراءى إلينا في التباس كلمة «حفرة» إنجاز عمل شعائري آخر إذ أصبحت معمودية الثورة أشبه بدفن.

كان مصير الكلام قد تحدد في وصف المشهد الكلامي حيث تمكنّا من استبشاره. وسيتأكد لنا الأمر حينما ننتقل هذه المرة إلى جمعية يونفيل (Yonville). هنا أيضاً، يعكس توزيع الموجودين الفوارق التراتبية. حُجز المكان المرتفع إلى الرسميين «السادة» كما يقول النصّ مقلداً صوت جمهور مفعم بالاحترام: «ضرب الطبل وعصف المدفع وصعد السادة الواحد تلو الآخر ليجلسوا فوق المنصة على كراسي بذراعين من مخمل أوترخت الأحمر كانت قد استعيرت من مدام توفاش[62] (Madame Tuvache)». وفي الجهة المقابلة، وقف الجمهور أو جلس، مقابل بدَل، على كراسي أحضرها من الكنيسة حفار القبور لي تيبُودوا (Lestiboudois). يدل مصدر الكراسي بطريقة مثلى على الدور المرسوم للمستمعين. فضلاً عن المعنى النفسي (الطمع بالربح عند لي تيبُودوا)، نقرأ معنى رمزياً، فكراسي الكنيسة عبارة عن مقاعد الصمت التي تسمح بقول كلمة واحدة هي آمين للموافقة، كما في ساحة شافينيول في آذار/ مارس 1848. هي

(61) المصدر نفسه، ص 228.

(62) Flaubert, *Madame Bovary*, p. 144.

تقدس حرفياً خطاب ليوفان (Lieuvain) فترفع المصالح الاجتماعية الخاصة إلى مرتبة العقيدة. يقوم ليوفان بوظيفة حبر، ألا تقول الرواية أنه «كان ينغّم جمله برتابة[63]»؟ وتتحوّل المنصة مرة أخرى إلى منبر. يدلّ إطار الخطاب على طبيعته كقداس كبير يكرّس القيم الملكية. لم يقع فلوبير على هذه الفكرة على الفور، فالنصّ في الأصل كان يدلّ بشكل عادي على طمع لي تيبُودوا الذي كان يبيع خمر التفاح إلى الجمهور. ثمّ، حين ظهرت الكراسي، شرحت مسودة بسخرية متسامحة بعض الشيء الأثر الذي تركته على استعدادات الحاضرين: «شيء من الأبهة الكهنوتية أضيف بالنسبة إليهم إلى متعة اللهو. وهكذا، في جو من رقة مبهمة ترافق إحساساً خلفياً روحانياً، تأملوا بالعجول الجميلة والأبقار الجميلة والحملان الجميلة وهم يرتاحون»[64]. أما النسخة الأخيرة، فقد اختارت التحفظ (سخرية فلوبير تفضل البقاء مجهولة الهوية) واستغلت المنظر الموحي الذي شكلته الكراسي بذراعين التي جاءت بها زوجة رئيس البلدية وكراسي الكنيسة: كما في شافينيول، سيكون السيد رئيس البلدية مقابل السيد الكاهن. لم تنفع مقاطعة بورنيزيان (Bournisien) الجمعية، فالمقاعد تشي بتحالف موضوعي بين العرش والمذبح مازال مستمراً على الرغم من هجرة الداخل بعد العام 1830. لن ينسى ليوفان في خطابه أن يكيل المديح للكنيسة كما للدولة: «[. . .] الدين الذي ازداد قوة يبتسم لِكُلّ القلوب [. . .][65]. «كما لو أن نصّ الخطاب قد برهنه

(63) المصدر نفسه، ص 151.

(64) «*Madame Bovary*». *Ebauches et fragments inédits*, choix de Gabrielle Leleu (Paris: Conard, 1936), t. 1, p. 552.

(65) Flaubert, *Madame Bovary*, p. 146.

ينشر صالون آل دامبروز (Dambreuse) كلام ليوفان الرسمي: «- [. . .] اعملوا على =

المكان، فالإطار والأقوال يتناغمان. ولكن النصّ يلتقط أيضاً خلفية الديكور، يواصل الراوي تفحص المشهد الكلامي ويعلق المسافة الاجتماعية والمكانية التي تقسم الجمعية حول حرف «فيما» (tandis que) الكاشف، بما أن هذا الحرف يعبر من دون فرق عن علاقة تزامن وجود محايدة (إنها وحدة الأمة الجميلة التي يتغنى بها مستشار المقاطعة) أو علاقة تضاد (هو الواقع الذي تزوّره اللغة التي تحكيه): «كانت سيدات المجتمع في الخلف، تحت البهو وبين الأعمدة، فيما كانت جمهرة العموم في المقابل، واقفة أو جالسة على الكراسي[66]». نكاد نقرأ تقريباً كتابة أولية لوصف الجمعية التي أتت تصغي إلى الأباتي جوفروا في شافينيول (هذا ما يثبت بطريقة غير مباشرة أن شباط/ فبراير 1848 لم يكن له تأثير تاريخي: إن «مكان» الشعب لا يتغير). يبرز المكان «نسخة التاريخ الرسمية» ونظامه المقدّم على أنه لا يتغير، إذ إن الإطار الذي وصف كمدخل للخطاب كما لو أنه مقدمة له، يعيد تأكيد العقد الاجتماعي. وحدهما رودولف وإيمّا سيظلان غير شاعرين بكلمات ليوفان لأنهما لا ينتميان إلى الجمهور (ولا الراوي أيضاً الذي أراهن على أنه جالس بقربهما لأنه يوجد بالقرب من نافذة البلدية ثلاثة مقاعد من دون ظهر وذراعين[67]: الفنان ـ الإله يجلس بفخامة هنا على هذا المقعد الزائد، فهو موجود في كل مكان ولا يراه أحد في أي مكان، في الموقع المثالي لمتابعة الخطب السياسية والحديث الغرامي). في طابق

= توطيد الدين! / سارعت مارتينون (Martinon) بالقول: /- بالفعل، إنّه لكابح!» (*L'éducation sentimentale*, p. 218). أصبح الدين في عهد الملك لويس فيليب أداة حكم بالنسبة إلى البورجوازية الفولتيرية.

(66) Flaubert, *Madame Bovary*, p. 145.

(67) المصدر نفسه، ص 145.

البلدية (وفي «قاعة المداولات»!)، ينظر الاثنان إلى كل هذا من علٍ، فهما في مكان آخر حيث تنبني تشكلات خيالية أخرى على مسافة حميمة – لولا وجود هذا الدخيل المزعج على المقعد الثالث.

يفيض الحوار عن مضمونه: يصف الروائي العلاقة الكلامية. يعزل قطعة من الكلام هي الطريقة التي يسمي بها المتحدثون بعضهم بعضاً: «كانوا يحدثونها وهم يحملون الكسكيت بيدهم؛ ويقولون لها دائماً آنسة جرميني»[68]. أو يدرك معاني رمزية في مساحة الكلام ويلاحظ توزيع الموجودين ويفك شيفرة الرسائل المعبر عنها بواسطة لغة الجسد فيلَملِم كلّ اللغات الصامتة التي تؤلف المشهد الكلامي: «قاربها الرجال من دون كلفة، وكلّموها بالمخاطب المفرد بواسطة النظرة والنبرة والحركة واليد»[69]. وهو بهذا يلتقط التشكلات الخيالية وتنوعاتها: فالكلام لا يوجه إلى جرميني لاسيرتو، خادمة الآنسة دو فاراندويّ المخلصة، بالطريقة ذاتها بعد أن سلّمت نفسها إلى جوبيان. عليها أن تتحمل التراجع من المسافة الاجتماعية المحترمة إلى المسافة الحميمة المهينة. يلاحظ المعالجون النفسيون في مدرسة بالو ألتو (Palo Alto) «إننا شبه عاجزين بالكامل عن «التواصل حول التواصل»»[70]. تمتلك رواية فقه اللغة هذه المقدرة وهي رواية التواصل التجريبية. إن الكتابة تبطن الكلام بحثاً عن المبادئ التي تؤسس للتبادلات. وهكذا تصبح أنثروبولوجيا التواصل مقروءة في الحكاية وهذا بمثابة معرفة جديدة، إذ تفتح رواية القرن التاسع عشر الطريق إلى العلوم الإنسانية.

---

(68) Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, p. 130.

(69) المصدر نفسه، ص 131.

(70) Watzlawick, Beavin et Jackson, *Une logique de la communication*, p. 31.

الفصل الرابع

الكلام بِكُلّ تأثيراته

[...] لم أعد أنظر إلى كلامي بحسب المعنى
الذي يجب أن يتضمنه، بل حسب التأثير
الذي سيحدثه بلا شكّ [...].
بنيامين كونستان (Benjamin Constant)
Adolphe.

[...] في عصر حيث أصبح الكلام سلطة
أكثر من أي وقت مضى.
أونوري دو بلزاك (Honoré de Balzac)
Traité des excitants modernes.

شهد القرن التاسع عشر عودة البلاغة التي اقترحت وصفاً للتواصل في وقت اكتسبت الكلمة السياسية وزناً كبيراً. لذا وجب وضع فن للكلام في مجتمع ما بعد الثورة. وأعلن أندريو متحدثاً عن كتابه أصول الفصاحة: «إنّه مؤلَّف حول البلاغة الخاصة بعاداتنا الحالية، يقدم مبادئ ونصائح حول الفصاحة تناسب أشكال واستخدامات جمعياتنا التشريعية ومحاكمنا ومنابرنا الإنجيلية وبعض

الأماكن الأخرى حيث تمارس الكلمة سلطتها»[1]. ولكن هذا الفن يظل محط شبهات وصاحب ذاكرة قديمة، فهو يتلاعب بالأهواء لأنه يهدف إلى الحصول على الموافقة، ويهدف إلى التأثير في سلوك المتلقي. يكرر أندريو هذا القول بعد شيشرون (Cicéron) وكنتليان (Quintilien)، ولا يكفي أن نفكر بعقل (نضيء العقول)، يجب أن نشكل الإرادة (نلعب على الانفعالات). ويستعيد أستاذ البلاغة التمييز الكلاسيكي بين «الإقناع والاستمالة»: «أن تقنع أحدهم يعني أن تحمله بواسطة إثباتات واضحة أو بواسطة التفكير العقلاني على الموافقة على حدث ما أو حقيقة ما؛ أن تستميل أحدهم يعني أن تحمله على الإيمان وأن تجعله يقرر القيام بشيء. يمارس الإقناع على العقل بينما تؤثر الاستمالة في الإرادة»[2]. هذا تنازل كبير يبعدنا عن عالم التنوير المثالي حيث العقل يحدّث العقل، وحيث حسن الكلام يعني، حسب مسلّمة كونديّاك، حسن التفكير. هنا، حسن الكلام يعني الاستمالة. كان أفق قواعد النحو هو خطاب الحق، أما البلاغة فهي تعلم أن الكلام هو أولاً كلام موجه إلى شخص معين. إنّه لمن المرغوب فيه بالتأكيد أن ينجح الخطيب في جمع الصرامة المنطقية مع المهارة اللغوية، إنْ كان لا يريد أن يقع في السفسطائية. كان عالم النحو الوطني فرانسوا أوربان دوميرغ (François Urbain Domergue) يشير بهذا إلى الخطباء في **صحيفة اللغة الفرنسية** (*Journal de la langue française*) التي كان يصدرها إبان الثورة: «فن الإقناع وفن الإثبات للآخرين ما هو مثبت بالنسبة إلى الذات هو المنطق. فن الاستمالة وإحياء المشاعر التي تحيينا لدى الآخرين هو البلاغة، وهما فنّانِ

---

(1) Mathieu Andrieux, *Préceptes d'éloquence*, p. 1.

(2) المصدر نفسه، ص 119.

يجب ألا يفصلهما الخطيب أبداً»[3]. بيد أن النظرية، إن لم يكن الممارسة تفصل ما بينهما: تضع البلاغة المركب التداولي في قلب اللغة. وقد شهدنا هذا عند دراسة المشهد الكلامي، ففي التخاطب تكون العلاقة بأهمية المضمون على الأقل. إن الكلام ليس مجرد خبر وتبادل وتواصل، بل هو عمل أيضاً.

يبرز الحوار الروائي هذه المركّبة التداولية، وهو ما سنبيّنه بتقديم مثال فلوبير ومقابله بلزاك. إن الأول مثل الثاني يصف بإلحاح أثر الكلام (قد نسميه اليوم المقامية مع الفلسفة التحليلية الأنجلوسكسونية) في السامعين، وأيضاً أثره في العلاقة الشخصية، فالكلام السياسي ليس سوى الحالة الأكثر بروزاً من الكلام ـ العمل. قليلة هي الحوارات من دون وصف شخصية المرسَل إليه ومن دون وصف الإصغاء. يدوّن فلوبير بالتحديد الحركات أو حركات الوجه في ردّ فعلها على عمل الكلام: فلغة الجسم ردّ صامت يحكي فعالية الكلمات واضطراب السامع. إنها لحظة «الاستمالة» اللاعقلانية. لم يكن لهذا الاهتمام أي مثيل في رواية العصر الكلاسيكي. بالطبع، نجد فيه أحياناً مجموعة من الصيغ المنمّطة، هي أشبه بأحاديث جانبية خجولة، تسجل آثار الكلام (تحمرّ الشخصية وتشحب وتتنهد وتبكي): «شعرت لوكريس (Lucrèce) بدهشة عظيمة إثر هذه الحكاية، وعلا وجهها احمرار أقوى من أي احمرار شهدته في حياتها»، «حملت هذه الكلمات مدام دو كليف على الاحمرار»، «كنت مذهولاً بهذا الخبر إلى درجة أني نظرت إلى خادمي لبعض الوقت من دون أن أتمكن من التكلّم معه»، «كان اضطراب نفسي

(3) ذكره: Jacques Guillaumou, «Rhétorique et antirhétorique à l'époque de la révolution française», p. 153.

وأنا أصغي إليه عصياً على التعبير»[4]. عجز الشخصية عن الرد كما لو أنه عجز الراوي عن وصف حالة الذهول هو آلية اعتيادية في الرواية الكلاسيكية للإشارة إلى لحظة كبح الكلام لأن هذا الكلام قد صنع أساساً للشرح والرد والنقاش، ولأنه يهدف إلى «الإقناع». في الحوار، تتبادل الشخصيات الردود بشكل مسرحي: «قال/ ردّ قائلاً»، وتتحاجج وتعالج حالات الشغف. إن الحوار الكلاسيكي يرتكز أولاً على المركبة الدلالية.

في القرن التاسع عشر، في المقابل، تبرز المركبة التداولية: ما من كلمات تكفي أبداً لنقل سلطة الكلام. تصير الكتابة لافتة وتلجأ إلى الصورة. وحيث يستعمل الكلام العادي عبارة «قصيدة هجائية لاذعة (cinglante épigramme)»، يحدث بلزاك تعديلاً صوتياً طفيفاً على cinglante ليزيد من قوتها فتصير sanglante épigramme[5] (قصيدة هجائية دامية). وفي رواية أخرى، يوقظ طريقة في الكلام (كلام قاطع (un propos tranchant))، وينسج الاستعارة الميتة فيسندها إلى محيطها المعجمي (aiguise: «précise, aiguë»، «دقيقة، مسنونة»: سنّ) ويستخرج منها صورة مقامية: «تساؤل دقيق، مسنون، قاطع [...] تدخل الكلمة الأولى منه في القلب كما يدخل نصل خنجر»[6]. يتعاطى هوغو بالطريقة ذاتها مع

(4) المراجع تباعاً: Antoine Furetière, *Le roman bourgeois*, dans: *Romanciers du XVIe siècle*, bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1973), p. 943; Marie-Madeleine de La Fayette, *La princesse de Clèves*, collection Folio (Paris: Gallimard, 1973), p. 181; Alain René Le Sage, *Le diable boiteux*, dans: *Romanciers du XVIIIè siècle*, bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1988), t. 1, p. 406, et L'abbé Prévost, *Manon Lescaut*, dans: *Romanciers du XVIIIè siècle*, p. 1253.

(5) Honoré de Balzac, *Les chouans*, dans: *La comédie humaine*, t. 8, p. 1052.

(6) Balzac, *Ferragus*, dans: *La comédie humaine*, t. 5, p. 834.

المبالغة[7] وصولاً إلى ما يخالف العقل. إليكم بعض الأمثلة المأخوذة من رواية **البؤساء**: «اخترقت كلمات هذا اللامبالي قلبه مرة كإبر من جليد ومرة، كنصالٍ من نار»، «وقف فوشلوفان الذي كان قد جلس، كما لو أن مفرقعة انفجرت تحت كرسيه»، «تركت كل كلمة من الكلمات التي لفظها ماريوس لتوه أثراً في وجه نصير الملكية المسن كما أثر نفخات زقّ الحدّاد في جمر حام»[8] - مع هذا الالتماع العشاري المقاطع بالـ [e] والـ [f] لمحبي التقّليد النغمي: «l'effet des bouffées d'un soufflet de forge» (أثر نفخات زق الحدّاد). ولنتوّج هذه العيّنة مع صورة من كورتولين (Courteline) التي تتحول إلى «بورلسك» (burlesque) ساخر، يفرغ الحدث من محتواه الدرامي حين تعلم الشخصية باغتيال واحد من زملائها: «قفز السيد نيغر (M. Nègre) قفزة مفاجئة مثل مؤخرة ضفدع موصول بصاعق زجاجة لايد (Leyde) الكهربائي»[9]! المقامية مصدر وحي للكتابة.

في القرن التاسع عشر، ولد فهم جديد للكلام ظهر في مؤلّفات البلاغة، لكنه ظهر أيضاً عند مؤرّخي الثورة الفرنسية عندما يسردون جلسات النوادي أو الجمعيات. لم يتأخر المؤرخون، عند ذكر الخطباء، عن وصف الجماهير السياسية المسحورة أو المضطربة (كما يشهد على ذلك نقل النقاشات التي نشرتها صحيفة **لو مونيتور** (*Le Moniteur*) أو منافسها القصير العمر في فترة الجمعية التأسيسية، وهو

(7) تظل الحقيقة على حالها قبل جبال البرانس وخلفها: يرى الروائي الطبيعي الإسباني كلارين (Clarin) في هذا النوع من المبالغة أحد كليشهات الكتابة الرومنطيقية. وقف ريز (Reyes) مصعوقاً عند سماعه جملة قالتها زوجته إيما (Emma): «في الروايات الرومنطيقية آنذاك، غالباً ما كان يلجأ الكتّاب، في اللحظات الحرجة، إلى هذه الجملة المعبّرة: «لو وقعت الصاعقة عند قدميه لما روّعته أكثر من هذا!» (Son fils unique [1890], p. 103).

(8) Victor Hugo, *Les misérables*, t. 1, p. 350, t. 2, pp. 117 et 223.

(9) Georges Courteline, *Messieurs les ronds-de-cuir*, p. 469.

جورنال لوغوغرافيك (*Journal logographique*) «استولت على الجمهور بكليته ثمالة حقيقية وافتتان منتشٍ»[10]، كما كتب ميشليه (Michelet) عند إعادة كتابة جلسة من جلسات نادي الـ كوردولييه (Club des Cordeliers). أما رسوم كبار الخطباء فهي تبين الجمهور كما لو أنه «ممغنظ» أو «مكهرب»، كما لاحظ تيمون (Timon) عند حديثه عن ميرابو (Mirabeau): «صرخ في حركة خطابية كهربت الحاضرين»[11]. والكلمات هذه هي في الحقيقة مستحدثة في ذلك الوقت لرسم المقامية بانتظار صور التنويم المغناطيسي التي ستجيء في نهاية القرن عند غوستاف لو بون (Gustave Le Bon) وغابريال تارد[12] (Gabriel Tarde). وقد لاحظ أوريليو برنسيباتو (Aurelio Principato) هذا الأمر فقال: «إن كلمات كهربة (électrisation) ومكهرب (électrisé) التي تعبّر عن حركة التعاطف الكبيرة لدى السامعين تكررها جميع الأقلام من بايّي (Bailli) أو مالّيه دو بان (Mallet du Pan) إلى مدام دو شتايل»[13]. ربما سيتحرك الاهتمام بالمركّبة التداولية عند الروائيين لدى قراءة حكايات الكلام تلك. وقد رأينا في الفصل السابق أن روايات القرن التاسع عشر قد عاينت

---

(10) Jules Michelet, *Histoire de la révolution française*, t. 1, p. 402.

(11) Timon, *Le livre des orateurs*, p. 213.

(12) «مَغْنَط» (magnétiser) بالمعنى المجازي مسجل في العام 1784 في عبارة: «مغنط الرأي العام». ويعود تاريخ «كهرب» (électriser) إلى استعماله في العام 1772، ونلاقيه في مذكرات ستاندال بتاريخ 5 مارس/ آذار 1805، حينما يتحدث عن عرض مسرحي: «بيتان شديدا الوحي كهربا الحضور» (*Oeuvres intimes*, t. 1, p. 254).

(13) Aurelio Principato, «L'éloquence révolutionnaire: Idéologie et légende», p. 1022.

كان ماكس فري (Max Frey) قد أشار إلى تواتر هذا اللفظ المستحدث في: *Les transformations du vocabulaire français à l'époque de la révolution (1789-1800)*, p. 108.

ظهور مشهد من نوع جديد وهو الجمعية حيث يتكشف الخطاب بوصفه عملية سيطرة على السامعين. سالامبو تمارس سحرها على المرتزقة: «وقعت قيثارتها وصمتت؛ -ثمّ ضغطت على قلبها بكلتا يديها وظلت مغمضة الجفنين بضع دقائق تتلذذ باضطراب كل هؤلاء الرجال»[14]. أما سينيكال (Sénécal) في نادي الذكاء، فهو يستمتع بكلامه البلانكيّ[*]: «أصبح التصفيق حاداً إلى درجة أنه توقف عن الكلام. بقي مغمض العينين لبضع دقائق منقلب الرأس إلى الوراء كما لو أنه يتهدهد على هذا الغضب الذي أثاره[15]». الاشتراكي يشبه القرطاجية (لاحظ تفصيل «الجفون المغمضة» الصغير) كما يشبه إتيان لانتييه (Etienne Lantier) **في جرمينال** (*Germinal*): «تعالت الجلبة من جديد. تذوّق إتيان ثمالة شعبيته. كانت هذه هي سلطته التي أمسك بها كما لو أنها تجسدت في ثلاثة آلاف صدر أمامه تخفق قلوبها بكلمة منه»[16]. وأيضاً يتشابه جمهور السامعين المحتشدين من رواية إلى أخرى. ها هم الثوار الملكيّون خلال عظة الأباتي غودان: «وقف الفلاحون من دون حراك، تسمّرت عيونهم على الخطيب فكانوا أشبه بتماثيل؛ بيد أن الآنسة دو فرنويّ سرعان ما لاحظت أن هذا الموقف العام جاء نتيجة سحر رماه الأباتي على هذا الجمهور»[17]. لم يعد بالإمكان تقييم الكلام أنه تعبير عن الفكر أو

---

(14) Gustave Flaubert, *Salammbô*, p. 73.

(*) نسبة إلى لويس أوغست بلانكي (Louis Auguste Blanqui): وهو ثائر جمهوري اشتراكي فرنسي توفي في العام 1881 في باريس بعد أن أمضى 37 سنة من حياته في السجن. نادى بأفكار جديدة في عصره: الاقتراع العام، المساواة بين الرجل والمرأة منع عمل الأطفال.

(15) Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale*, p. 378.

(16) Emile Zola, *Germinal*, dans: *Les Rougon-Macquart*, t. 3, p. 1381.

(17) Honoré de Balzac, *Les chouans*, dans: *La comédie humaine*, t. 8, p. 1120.

تلاؤم مع الواقع بكل بساطة لأنه تبيّن أن الكلام أداة سيطرة تمارس ضغطاً واعياً أو لاواعياً على الآخر. يبرز الحوار الفلوبرتي هذه الفكرة ويجعلها أكثر تطرفاً، فعالم فلوبير هو عالم الاستمالة من دون إقناع.

أجساد غبية

تتردد أصداء الكلمات في ضمير القارئ، تشق طريقها وتحدث أثرها، ولكن عند فلوبير تصبح فعالية الخطب مرئية فوراً على مستوى الجسم نفسه. إن الكلمة عنده تحمل وقعاً فيزيولوجياً بقدر ما هو نفسي لأن الإحساس بها ينطبع في اللحم، ويتحول المستمع إلى مجرّد جسد لا صوت له ووجود صامت وسلبي. يجمد في وضعية الغباء التي أشار لابروبار (La Bruyère) إلى عوارضها الأساسية، وهو الاختصاصي الآخر الكبير في علم أمراض الكلام، وقد تمعّن فلوبير في قراءته: «يصغي الشعب بشراهة، مرفوع العينين فاغراً فاه، يعتقد أن [ما يسمعه] يعجبه وبقدر ما كان فهمه يتناقص كان إعجابه يتزايد؛ لم يكن لديه الوقت الكافي ليتنفس، بل إن الوقت بالكاد كان كافياً ليصرخ ويصفق»[18] وعلى أي حال، فإننا نتبين الأمر ذاته مع كليشيهات اللغة: فالجمهور «يشرب الكلام» و«يلتهم بعينيه». ينطلق فلوبير من هذه التعابير الجاهزة كما هي أحياناً، كما في مشهد الجمعيات: «كانت كل أفواه الجموع مفتوحة كما لو أنها تريد أن تشرب كلماته»[19]. في روايات فلوبير، يصغي المرء بفمه، فها هو دوسارديه (Dussardier) المنسحر بكلام ديلورييه (Deslauriers):

---

(18) Jean de La Bruyère, *Les caractères*, collection Folio (Paris: Gallimard, 1979), p. 22,

(هي مسرحية مقصودة بالكلام).

(19) Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, p. 149.

«كان قد أصغى إلى المحامي مستمتعاً وفاغراً فاه»[20]. «الفاغر» (béant) التي نقرأ فيها «béat» كلمة توحي بأن هذا الفم الراضي والمفتوح لن يتكلم، ولا أفواه المرتزقة أيضاً الذين كانوا كثيري الكلام حتّى هذه اللحظة، ولكنهم الآن يصغون إلى سالامبو: «[...] فتحوا أفواههم ومدّوا رؤوسهم محاولين التقاط هذه القصص المبهمة [...]»[21]. يشكل الفم المفتوح نقيض الصيحات في افتتاحية الرواية ليكون شعار المصالحة وصدى صامتاً لمونولوج سالامبو. وبشكل مماثل، حين يتمكن «وطني يلبس قميصاً»[*] من وضع حدّ للضوضاء في نادي الذكاء فيحقق إجماعاً نسبياً، نرى مظهر السامعين الفاتحين أفواههم على المنوال ذاته: «كان الكثيرون يصغون فاتحين أفواههم كتلاميذ درس ديني منتشين في جلستهم»[22]. دارت هذه الجملة من رواية إلى أخرى لتكون علامة علم فراسة الذهول[23]، يكملها أحياناً وصف العيون الجاحظة، كما عيني مدام بوردان وهي تصغي إلى مشهد من مسرحية **فيدرا** (*Phèdre*): «كانت مدام بوردان جامدة محملقة العينين [...]»[24]. أنت تأسر الآخر حين تجذبه، فاحتكار بصره إشارة إلى سطوة الخطاب. في مقالته **عناصر الحديث**

(20) Flaubert, *L'éducation sentimentale*, p. 197.

(21) Flaubert, *Salammbô*, p. 72.

(*) القميص هنا (blouse) هو عبارة عن رداء من القماش السميك كان الفلاحون والعمال والبائعون يرتدونه خلال عملهم.

(22) Flaubert, *L'éducation sentimentale*, p. 376.

(23) يذكر كزافييه دو ميتر (Xavier de Maistre) في **رحلة حول غرفتي** (*Voyage autour de ma chambre*) (1794) بشكل ساخر سلطة علم الفراسة ليصور ذهول خادمه: «عند سماع جوانتي هذا الشرح، فتح عينيه إلى درجة ان بؤبؤيهما أصبحا ظاهرين بالكامل؛ وكان فمه أيضاً مفتوحاً قليلاً. ويقول لو برون (Le Brun) الشهير إن هاتين الحركتين في الوجه البشري هما آخر درجة من درجات الدهشة» (ص 20).

(24) Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, p. 209.

(*Eléments de conversation*)، يذكر فريدريك برتيه (Frédéric Berthet) «أبحاث التفاعليين الأميركيين حول ocular behaviour (سلوك العين) أو eye contact[*] (الاتصال البصري) التي تتفق على القول بأن المتحدث الذي ينظر إليه جمهوره لمدّة تفوق 70 بالمائة من خطابه هو موضع رغبة»[25]. لكن دعونا من هذا، ولنحفظ فقط مفهوم سلوك العين، ذلك أن النسبة المئوية تختلف حسب الثقافات أو الأوساط وحسب درجة الحياء أو اللياقات. أما فلوبير، أثناء وصفه المستمعين، فإنه يجعل هذه النظرات المفعمة بالرغبة تلتمع.

عيون جاحظة، أفواه فاغرة، تختلط الشخصيات في مؤشر إلى شخصية تذوب. ما من شيء أدلّ عليه من الجمعيات عند فلوبير، حيث يحظى المستمعون برسم واحد مشترك هو رسم هذا الجسم الجماعي الواقع تحت سطوة الخطاب. وهكذا يتوزع رسم المخاطَب النموذجي بين الجمهور ويصبح المستمعون شخصية روائية جديدة. وبينما الخطيب يتكلم، ترسم الرواية أجساداً غير متمايزة ومتحدة. نصّ الجمعيات هو الأكثر لفتاً للانتباه من هذا المنظار لأنه يرسم وجه الجمهور الحقيقي: لقد أضيفت إلى الأفواه المفتوحة عينا توفاش المحملقتان وجفون ديروزراي المغمضة، ويد هوميه (Homais) الموضوعة على أذنه، وتأرجحات ذقن الحكام في اللجنة، وابتسامة جوستان وابن توفاش الرقيقة «المتسمِّرة وهي تتأمل في ما تنظر إليه»[26]. تصغر كل شخصية لتدخل في مجاز الكلية، وتتجمع مجازات الكلية هذه لتنتج شخصية الجمهرة، هذا الكائن

(*) بالإنجليزية في النصّ.

(25) Frédéric Berthet, «Eléments de conversation», p. 141.

(26) للاطلاع على كلّ هذه التفاصيل المتضمنة في فقرة واحدة، انظر: Flaubert, *Madame Bovary*, pp. 140-150.

البيولوجي الصرف المجرد من الوعي (فالجمهرة عند فلوبير ليست هي الشعب). ألا يلوح لنا في جسد الجمهرة المركب هذا وصف الجمهور الذي قدمه غوستاف لو بون بعد أربعين عاماً حين قال: «كائن مؤقت مؤلّف من عناصر متباينة التحمت للحظة، تماماً مثلما تشكل خلايا جسم حيّ باتحادها كائناً جديداً يحمل سماتٍ شديدة الاختلاف من سمات كل واحدة من خلاياه»[27]؟ كل هذه الوجوه القابلة للتبديل في ما بينها والفاقدة شخصيتها تؤلف بازل الغباء. وهكذا، يمحو المشهد الهالة من حول مفهوم الإرادة العامة الروسويّ. إن الكلمة المطلقة مازالت قائمة في مجتمع يدّعي أنه يتدقرط (se démocratiser). لا تخضع أقوال ليوفان للتمحيص لأنها تؤثر من دون أن تُفهم وتضيع في الهباء بين هديرين. هنا يقاس كل ما يفصل بين «الاستمالة» و«الإقناع». يستعيد زولا هذا التفصيل الساخر في **فخامة أوجين روغون** (*Son Excellence Eugène Rougon*)، خلال كلمة رئيس الشرطة دو بوازا (Du Poizat) حين قال عنه: «كان صوته يضيع في الهواء الطلق أحياناً. ولا نعود نرى حينذاك سوى حركاته، وهي حركة منتظمة لذراعه الأيمن. وكان الفضوليون الألف المصطفين على جلال السفح يهتمون بتطريز كُمّه إذ يلمع ذهبه تحت ضوء شعاع شمس»[28]. تأثيرات الكُمّ تحل محل الكلمة! وسيشير غابريال تارد إلى هذا السلوك اللاعقلاني الذي يتسم به الجمهور الراضي عما لم يعشه سوى بشكل وهمي: «وحده عدد صغير من المشاهدين أو المستمعين يسمع جيداً وسط جماهير يسحرها عرض أو خطاب، فيما الكثيرون لا يرون أو لا يسمعون

(27) Gustave Le bon, *Psychologie des foules* (1895), p. 11.

(28) Emile Zola, *Son excellence Eugène Rougon*, dans: *Les Rougon-Macquart*, t. 2, p. 259.

سوى نصف الكلام أو لا يسمعون البتة تقريباً. لكن، مهما كان المكان الذي يجلسون فيه سيئاً، ومهما كلفهم غالياً، فإنهم راضون ولا يأسفون على وقتهم، ولا على مالهم»[29]. كان خطاب ليوفان غير مسموع ومع هذا فقد سُمِع: يحتفي مستشار دائرة الشرطة بوحدة الأمة، وكما إشارة الموافقة تجيء المجازات الكلية لتصف المستمعين، وتبيّن مجتمعاً «متحد الجسم». ويقلد رسم الجمهور، وهو رسم الجسم الاجتماعي، كلام ليوفان حين يذكر في الوقت نفسه «المالك والتاجر والعامل نفسه»، ويعد بالخبز «الفقير كما الثري»[30]. وحده الراوي يتدخل ويفضح الوهم: «انتهت الجلسة وتفرّق الجمهور؛ بعد أن أصبحت الخطابات مقروءة الآن، استعاد كل واحد مرتبته وعاد كل شيء إلى ما كان عليه: الأسياد يتعاملون بفظاظة مع الخدم والخدم يضربون الحيوانات [...]»[31] في مقابل الأمل بكلام ديمقراطي حيث العقل يحدث العقل (لم يكن أندريو يتوقع أقل من هذا من أي رجل صادق يتقن الكلام، مثله مثل فرانسوا أوربان دوميرغ)، وضع فلوبير أمام الأعين كلمة سفسطائي وجموعاً ذات سلوك لاعقلاني. وتقوم الرواية في كتابة الحوار مع تحزّباته الأيديولوجية (كاره المجتمع يكتب معبّراً عن كره الإنسان الفظّ) بفتح باب الحلم أمام علم نفس اجتماعي قريباً ما سيشهد بداياته. لقد ألّف فلوبير فيزيولوجيا الجماهير قبل أعمال غوستاف لو بون وتارد، وبعدهما فرويد.

---

(29) Gabriel Tarde, *L'opinion et la foule* (1901), p. 58.

(30) Flaubert, *Madame Bovary*, pp. 146 et 149.

(31) المصدر نفسه، ص 155. «كانت الجلسة قد انتهت»: هذه الجملة ذات الفاعل غير المنتظر ستعود لتنهي مشهد المغنطة في الفصل الثامن من **بوفار وبيكوشيه**، فليوفان يمغنط الجمهور.

يعود المستمع ليظهر مع صفاته الإلزامية من عيون محملقة وفم فاغر، وهي إشارات تتداعى، كما في هذا المثال المأخوذ من **سالامبو** حيث تتركز (فتصبح العيون فاغرة لكن الفم يذكر بعيدها). يصغي ماتو إلى سبنديوس يقول: «كان ينظر إليه بعينين فاغرتين. إنه يشعر بنوع من المضايقة أمام هذا الرجل الذي كان شديد الجبن وشديد الرهبة»؛ «كان يصغي مفتوح الفم [...]»[32]. بيد أن هذه التعابير تنم عن حالة سلبية أقل إشباعاً باليوفوريا (euphorique). وستسير الأمور على هذا المنوال أكثر فأكثر في الرواية وتحت الخيمة حين يلتقي ماتو سالامبو مجدداً فتطالبه هذه الأخيرة بالزيمف[*]: «تراجع ومرفقاه إلى الخلف، فاغراً وشبه مذعور»[33]. تدرجت المشاعر بحسب مسند إليه بدنيّ واحد، انتقل بنا من اللذائذ إلى الرعب. وسنسمع أن الخطاب هو تملّك لذيذ أو مؤلم باستمرار. وفي هذا الثبوت، تأتي الصور المؤلمة لتلطخ ببعض من خيبة الأمل حالات الاستسلام الممتعة: فالكلام سواء أكان مغرياً أو مرعباً، يستثني الرد. هل يكون الكلام استلاباً أو تلاعباً؟ في هذا الكلام غير المردود عليه، يتفكك مفهوم الحوار. لا يعود مرتكزاً على التبادل، بل يسيطر عليه صوت واحد، حتى لو كان حواراً ثنائياً، ليكون نموذجه هو الكلام الصادر عن سلطة[34]. تعتبر الفقرة حول نادي

(32) Flaubert, *Salammbô*, pp. 227-228.

(*) زيمف (zaïmph) هي كلمة ابتكرها فلوبير على الطراز البوني القديم ومستلهماً العبرية في **الكتاب المقدس**، وهي تعني الوشاح المقدس للآلهة تانيت في قرطاجة.

(33) المصدر نفسه، ص 264.

(34) هل تعتبر رواية **بوفار وبيكوشيه** عملاً منعزلاً من أعمال فلوبير؟ جرى تبادل ضبطه نموذج الحوار الفلسفي، ولكن الأصوات سرعان ما تنصهر في خطاب سلطوي لا =

الذكاء التي أتينا على ذكرها منذ قليل مثالية بهذا المعنى: «كان الكثيرون يصغون [...] كتلاميذ درس ديني». تحوّل الاستعارة الدينية النقاش الديمقراطي الدائر فوق المنصة إلى مجرد وهم: تنمحي فصاحة المداولة المرجوة أمام فصاحة المنبر. ونتذكر ليوفان، في مشهد الجمعية، يتحدث أمام جمهور جالس على كراسي الكنيسة التي أحضرها ليتيبودوا. إنّه لموضع روائي هذا الخلط بين نوعي الفصاحة حين يصعب على واحد منهما أن يحقق استقلاليته. ونفكر بفقرات كهذه في **جرمينال**، عند الحديث عن بلوشار (Pluchart) وهو رائد العمل النقابي: «[...] كان يتمتع بفصاحة تشبه فصاحة العظة، وهي طريقة دينية في إنهاء الجمل بنبرة هابطة ينجح شخيرها الرتيب في إقناع الجمهور في النهاية»؛ أو عند الحديث عن إتيان وهو يخطب في المضربين عن العمل في الغابة: «كانت حالة انتشاء دينية ترفعهم عن الأرض، كما لو أنها حمّى الأمل لدى مسيحيي الكنيسة الأوائل وهم ينتظرون حكم العدالة المقبل»[35]. وهكذا، تقع كتابة زولا تحت التأثير، وتتخبط أحياناً في سخرية فلوبرتية تخضع العمل لتشوهات أيديولوجية فتبعده عن نواياه. لن نشكو من هذا الأمر بالضرورة لأن البرهنة في الرواية التجريبية تكتسب منه ارتجافاً طفيفاً يبعدها عن رواية قضية. فاليس (Vallès) أيضاً يعرف صورة تلميذ درس الدين الذي يبيّن بواسطتها هشاشة شعب لايزال مجرداً من وعي نقدي حقيقي وتابعاً لخطابات تتكلم بدلاً منه. فهو يقول عن خطيب بلانكيّ: «وهكذا، حين زرع جسمه الضئيل أمام المنصة

= نعرف دائماً ما هو أصله؛ أو تظل متجاورة ومتسمة بصلابة المونولوجات حيث تتعارض الطروحات من دون حلّ جدلي.

(35) Emile Zola, *Germinal*, dans: *Les Rougon-Macquart*, t. 3, pp. 1347 et 1380.

وفتح قميص الجلد هذه ببطء شديد ليسحب منها ورقة قرأها كما يتلو الكاهن مخنخناً آيةً من الإنجيل سيعلق عليها، قال الحضور «صه!». تمخّطوا كما في الكنيسة قبل بدء العظة، وأصغى المتشدّدون بتديّن، وهم يعتبرون «أن الأمور يجب أن تسير كما في العام 93»، وينظرون شزراً إلى جيرانهم المشتبه بأنهم من الاعتداليين»[36] تندد الاستعارة بعقيدة مرجعيّة في حين ينبغي أن نترك الحدث يقودنا. وتعبّر أيضاً عن إحساس مسبق مؤسف يقول أن الاضطرابات السياسية لا تحمل معها بالضرورة تغييراً في العقليات. في **المتمرّد** (*L'insurgé*)، نشعر بمرارة هذه الصرخة التي تقول «فلتحيا الثورة بالرغم من كل شيء!». وتعترض الاستعارات الدينية عند فلوبير وزولا أو عند فاليس على قدرة التجديد في كلام ما لبث أن تحوّل إلى عقيدة جافة. وسيطلق غوستاف لو بون على فصل من كتابه عنوان «الأشكال الدينية التي ترتديها كلّ عقائد الجماهير».

يتسم هذا البعد المعياري في كلام مفروض عند فلوبير بظهور عارض مزعج حقاً هو اللهاث، وبالأخص في **سالامبو**. كما الفم الفاغر والعينين المحملقتين، يتفرع هذا العارض مباشرة عن كليشيهات لغوية: «أبقاه لاهثاً» («tenir en haleine»)، «جعله يخفق» («faire palpiter»). لا يلجأ فلوبير إلى تعابير جديدة لصياغة المقامية. إنه يعطي فقط المعنى الحرفي لما هو استعارة ميتة مثل «أبقاه لاهثاً» لنرى تشنجاً حقيقياً وضغطاً يمارس على الجسم فيكشف سلطة الخطاب المقامي. يصبح القول فاعلاً: «شيئاً فشيئاً، أغرقت سالامبو لاهثة، رأسها بين كتفيها [...]»[37]. تغلق شخصية فلوبير على نفسها

(36) Jules Vallès, *L'insurgé*, p. 149.

(37) Flaubert, *Salammbô*, p. 191.

في سلوك يؤدي إلى الفشل وتهرب من وضع لا تستطيع الانخراط فيه فتتحول إلى مجرد كتلة جامدة من اللحم. هي استقالة الإرادة وانهيار الجسد الذي ينهار معه تنظيم العالم. يتردد صدى قول الآخر كما لو أنه قدر محتوم (fatum) ولا يتسبب بأي ثورة، بل بالقبول. وكذلك، تكفي كلمة لتشلّ سبنديوس: «انتفض سبنديوس عند سماع هذا الاسم [هميلقار]، وصار يكرر لاهثاً: «هميلقار! هميلقار!»[38]. يقطع القول أنفاس السامع ويقطع كلامه أيضاً: فكما بالنسبة إلى الفم الفاغر، ثمة ما هو رمزي في هذا النفس غير الملفوظ. إن سبنديوس العاجز عن الرد، لا يستطيع سوى أن يكرر ما سمعه لتوه كنوع من صدى مستسلم. ما من مونولوج داخلي يعمل على تحليل الكلام في هذه اللحظات، ولا حتى احتجاج ضمير، كما لو أن الكلام الصامت لا يستطيع هو أيضاً أن ينتظم. وعلى العكس، في عالم بلزاك، لا يسمح الأبطال بالتأثير فيهم، والكلام صراع يستلزم المعارضة. إن شخص مثل بوبينو (Popinot) ليس خاضعاً لشخص مثل المركيز ديسبار. تتواجه المعتقدات حتى إنهاك إحدى الطاقات على الأقل. وكذلك الرواية عند هوغو، فهي تتخذ شكل جدال يستمرّ ويدافع فيه كل واحد عن قضيته بقوة أو لا يتراجع إلا أمام الحجج. الكلام لا ينضب. وفي المقابل، تجد الشخصية الفلوبرتية كما لو أنها مقتنعة فوراً، فهي تتخلى عن حقها بالتفكير ولا تعرف الرفض. من المؤكّد أن البلاغة الفلوبرتية ليست تشاورية. وإذ هي قضائية، يكون شكلها هو الحكم المنطوق به. وسرعان ما يستبطن الكلام، ويمكن أن نقول أنه يخضع لآلية نفسجسدية[39]: «انتصب هميلقار بقفزة واحدة عند سماع اسم ابنته، ثم زمّ شفتيه وجلس القرفصاء على الوسادات وكان

---

(38) المصدر نفسه، ص 218.

(39) يشهد البطل البروستي في المناسبات الكبرى (اختفاء البرتين) تشنجات من هذا =

يمزق أطرافها بأظفاره، لاهثاً، جامد الحدقتين»[40]. اللهاث وجماد الحدقتين مظهران يضاف الواحد منهما إلى الآخر، وفي ما بعد، سنشهد الثنائية ذاتها مع هميلقار «جامد الحدقتين ولاهثاً كما لو أنه سيموت»[41]. لم يبقَ شيء من الكليشيهات التافهة التي تبدل شكلها تماماً من طريق السياق لتصبح مبالغات مدهشة وصور شلل أو نزع أخير. في **هيروديباس** (*Hérodias*)، يرتبط اللهاث بالفغور لرسم تيترارك (Tétrarque) وزوجته يتلقيان لعنات إياوُكانان (Iaokanann) وهما يواجهان هذه الحقيقة التي لا تطاق، والتي تخرج من أعماق البئر، كما ينبغي أن تفعل: «كان يلهث بينما هي تراقب فاغرة أعماق البئر»[42]. كلّ هذه الألفاظ المجموعة عن قصد، تشكل نظاماً مصغراً كما الصيغة المنمطة التي تدلّ على أثر الكلام الدائم والحتمي: «لهث، فاغراً وجامد الحدقتين». تشبه كتابة المقامية اللازمة كما هذه الأبيات التي ترجع لوصف موت محارب في **الإلياذة**: «وقع محدثاً جلبة وغطى الظل عينيه». يُعرف عن هوميروس أن الكلمة ـ السباب عنده كثيراً ما تكون منذرة بالموت، ويشعر السامعون بشدة بهذا الأمر: «قال وقد ارتعدت فرائص الجميع، وفتّش كل واحد بعينيه قلقاً عن مهرب لتجنّب هاوية الموت»[43]. تلوّن هذه النبرة بانعكاساتها الحكايات الحديثة، وهي موجودة في حكايات فلوبير عن العصر القديم أيضاً: غالباً ما يتخذ موقف السامع شكلاً يشبه الموت.

= النوع بتأثير الكلام (زفّت له فرانسواز الخبر): «[. . .] انقطع نفسي، وأمسكت بقلبي بين يدي اللتين تبلّلتا فجأة [. . .]» (*A la recherche du temps perdu*, t. 3, p. 915).

(40) Flaubert, *Salammbô*, p. 197.

(41) المصدر نفسه، ص 321.

(42) Flaubert, «Hérodias,» dans: *Trois contes*, p. 127.

(43) Homère, *L'iliade*, collection Folio (Paris: Gallimard, 1975), p. 301.

الكلام والموت

يمتد الوصف الجسدي للأجسام المذهولة والمترنحة والمشلولة ليتحول إلى صور جروح وموت تعمل الكتابة من خلالها على إضفاء أثر درامي إضافي في الكلام. من المؤكد أن هذه الصور ليست، من حيث المبدأ، أكثر ابتكاراً إذ يشهد كليشيه «الكلام الجارح» ترسبها في المخيال الجماعي. ونحن نصادفها بشكل متقطع نوعاً ما في رواية القرن الثامن عشر، برفقة مؤثرات مأسوية، كما نرى في **مانون لسكو** (*Manon Lescaut*): «[...] اغتالني بقسوة عند سرد الحكاية الأكثر فظاعة»، «أضافت قائلة: ما كانت ضربة سيف في القلب لتحرّك دمي بأقل من هذا»[44]. بيد أن الصورة لم تستخدم بوتيرة عالية إلا في القرن التاسع عشر حتى أصبحت موضعاً شائعاً في بلاغة المقامية. جمر الحديد، مطرقة، فأس، سيف، خنجر، مسدس، مدفع، إنها ترسانة كاملة يجب أن نضيف إليها الصاعقة والسمّ للحديث عن قوة الكلام الهدامة[45]. يقول بلزاك: «هذه الفتاة المسكينة الشاحبة التي ثبتت عينيها على البحر، وبقيت جامدة كما لو أنها ميتة، قد أصابتها هذه الكلمات كأنها طلقة مسدس [...]» ويقول زولا: «وقعت الكلمة عليه وقع المطرقة، ونظر الجميع بعضهم إلى بعض»، أو أيضاً حين يكون دافع الصورة اللعب على استعارة عامية (مثل قطع صلة): «[...] الجملة التي قطعت كل الصلات بينهم إلى الأبد كما تفعل ضربة فأس». وأيضاً فرومنتان (Fromentin) الذي عادة ما

(44) L'abbé Prévost, *Manon Lescaut*, dans: *Romanciers du XVIIIe siècle*, t. 1, pp. 1244-1245.

(45) درست لوسيان فرابييه مازور (Lucienne Frappier-Mazur) صور الاعتداء عند بلزاك: *L'expression métaphorique dans «La comédie humaine»* (Paris: Klincksieck, 1975), pp. 306-341.

يكتب بطريقة أكثر تحفظاً، قال: «سننتُ الكلمات التي لم تكن تصل إليها. وكانت تأخذها وتتفحصها وتنزع سلاحها بإجابة لا ردّ عليها، كما لو أنها تتلقى بمهارة سهماً تنزع منه الرأس المدبب الجارح». تنسج صاند على الكليشيه كلمات صاعقة، حتى أنها تعطي انطباعاً بأنها تروي مشهد النزع الأخير: «[...] فهم فوراً، وظننت أنه سيقع مصعوقاً. بقي للحظات عاجزاً عن الرد. اصطكت أسنانه في فمه ونظر إلى هوراس (Horace) بذهول ممسكاً بيده الباردة المنقبضة بشدة، اليد التي مدّها هذا الأخير إليه»[46]. أصبح الكلام مشهدياً.

صار الكلام عدوانياً حينما ابتعد عن نماذج الحديث أو الفصاحة الكلاسيكية، وقطع مع مثال الروح الاجتماعية الطيبة حيث حسن الكلام كان جزءاً من التهذيب الاجتماعي. يكفي للدلالة على هذا مراجعة كلام الصالونات كما يصفه بلزاك. إنه لم يعد فنّاً للإغراء بقدر ما صار فنّاً للإيذاء. هذا ما أسرّت به أميرة كادينيان (princesse de Cadignan) إلى مركيزة ديسبار، وهي تعرف تماماً عمّا تتحدث وإلى من توجه كلامها، فقالت: «[...] أنت تعرفين كم أن كلمة ما أو مزاحاً ينتشر في مجتمع الصالونات. الكلام يقتل لشدة ما نعرف كيف نضع السمّ فيه»[47]! استعادت كلمة «شائك» (piquant) معناها الحرفي في الحديث عن قصيدة هجاء وكذلك كلمة

---

(46) على التوالي: Honoré de Balzac, *Modeste mignon*, dans: *La comédie humaine*, t. 1, p. 606; Victor Hugo, *Les misérables*, t. 2, p. 257; Emile Zola: *La conquête de plassans*, dans: *Les Rougon-Macquart*, t. 1, p. 1115 et *La terre*, dans: *Les Rougon-Macquart*, t. 4, p. 723; Eugène Fromentin, *Dominique*, p. 198, et George Sand, *Horace*, p. 463.

(47) Honoré de Balzac, *Les secrets de la princesse de Cadignan*, dans: *La comédie humaine*, t. 6, p. 999.

«سهم»[48]: «كلمة قالها بالأمس في دار الأوبرا سرعان ما اشتهرت في صالونات باريس. إن الحد القاطع الذي تحمله قصيدة الهجاء الفظيعة هذه كانت قد تسببت للكونتيسة بجرح لا يندمل. في فرنسا، نحن نعرف كيف نكوي جرحاً، ولكننا لا نملك بعد دواءً للألم الذي تتسبّب به جملة ما»[49]. ما من شيء لعوب في هذه الكلمات الموفقة، فهي لا ترفع الروح، بل تظهر السادية. وهكذا لم تعد الصالونات النبيلة مختلفة كثيراً عن المتوحشين الذين وصفهم فنيمور كوبر (Fenimore Cooper) ما يشكل تحدياً سافراً لفكرة الحضارة والسلوك اللائق المرافق لطبقة الأرستقراطية: «كان طوفاناً من قصائد الهجاء التي مرّت صافرة كالرصاص. أطلقت ديان (Diane) ثلاثة سهام في كلمة واحدة: أذلّت ووخزت وجرحت لوحدها كما يفعل عشرة متوحشين حينما يريدون تعذيب عدوٍ ربطوه إلى وتد»[50]. نرى أن أميرة كادينيان، الصيّادة ديان بلباس هندي أميركي من قبيلة إيروكوا (Iroquois)، تضع نظرياتها قيد التطبيق. والأسوأ في هذا التعامل مع السهام، أن المرأة المحبوبة لا تختلف عن الصحافي. ينقل الراوي الجملة ذاتها بخصوص الأولى كما بخصوص الثاني. ومما لا شك فيه أن الواعظ الأخلاقي اللئيم هو الذي يتحدث بنبرة خفيفة إلى الرجل المتزوج الذي تعتبره النساء دائماً مخطئاً، فيقول: «[...] أنت تصادف قصائد هجائية في كل الإجابات. إن هذه

---

(48) في *Sur Catherine de Médicis*، أصبحت الجملة أشبه باللعب على الكلمات: «أصيبت كاترين بهذا السهم الشائك في القلب» Catherine fut atteinte au cœur par ce trait piquant) (المصدر نفسه، ج 11، ص 277).

(49) Honoré de Balzac, *La peau de chagrin*, dans: *La comédie humaine*, t. 10, pp. 224-225.

(50) Balzac, *Le cabinet des antiques*, dans: *La comédie humaine*, t. 4, p. 1041.

المخلوقات السريعات البديهة تصنع سكاكين وتتسلى بترصيع مقبضها قبل أن تضربك بها بأناقة»[51]. بيد أن الواعظ الأخلاقي المستنكر يستخدم الصورة ذاتها ليذكر «واحدة من المتع السرية الأشد لدى الصحافيين، وهي سنّ القصيدة الهجائية وتلميع النصل البارد الذي سيجد غمده في قلب الضحية، وترصيع المقبض من أجل القراء»[52]. من حديث الصالونات إلى لغة الصحافة الحديثة، تتصل اللغة في **الملهاة الإنسانية** بنوع من العنف. يقوم بلزاك في واحدة من مسودّاته بإضفاء لمسة شعرية على الفكرة من طريق الجناس ونوع من تأثيلية خيالية تجيء فيها لفظة موت (mort) من لفظة كلمة (mot): «[...] كان بوسعي أن أكْلُمَه بكلمة (je pouvais lui donner la mort par un mot)»[53].

ثمة تحوّل كبير هنا في مخيالنا الخاص باللغة. وسنلاحظ مرة أخرى ظلّ الحقبة الثورية، فالمجتمع المنبثق عن العام 1789، مع نظامه التمثيلي، يدشن عصر كلام جديد يبدو أن الذاكرة الجماعية تربطه من دون وعي منها، بصور الإرهاب الذي أشرفت على ولادته، هذا على الرغم من الزمن الذي قد مضى، إذ إن فصاحة المنصة تحمل هذه الخطيئة الأصلية. يعيد تيمون (Timon) إلى الأذهان جو الجمعية التأسيسية: «كانت قشعريرة الموت في كلّ الخطابات. [...] كانوا يهبّون إلى المنصة للاتهام أو للدفاع، بعيون ملتهبة وقبضات مشدودة وصدور لاهثة. يقدمون رؤوسهم إثباتاً على براءتهم ويطالبون برؤوس الآخرين. لا يذكرون سوى الإعدام عقوبة

(51) Balzac, *Physiologie du marriage*, dans: *La comédie humaine*, t. 11, p. 1124.

(52) Balzac, *Illusions perdues*, dans: *La comédie humaine*, t. 5, p. 462.

(53) Balzac, *Les martyrs ignorés*, dans: *La comédie humaine*, t. 12, p. 747.

على كل الجرائم من دون تمييز. لم ينقص الجمعية سوى الجلاد الذي لم يكن بعيداً»[54]. هذه الفقرات الوصفية تتردد بكثرة وتستند إلى الأرشيف. يكفي قراءة هذا الخطاب أو ذاك لدانتون (Danton) الذي يستعمل الاستعارة العسكرية لوصف قوة الكلام الحق. في الأول من نيسان/ أبريل 1793، يهاجم دانتون الجيرونديين بهذه العبارات: «لقد انكفأت في حصن العقل وسأخرج منه بمدفع الحق لأسحق كل أعدائي»[55]. ها نحن قد تخطينا من بعيد كليشيه المبارزة الخطابية (الذي ورد منذ زمن طويل إذ تحدث بوالو (Boileau) عن «مبارزات المحامين» في **لو لوتران** (*Le Lutrin*))! ويشدّد هوغو، بكل براءة وبنبرة مديح لأنه يذكر الخطيب المتحدث قبل حقبة الإرهاب، كم أن الفصاحة غير الأكاديمية عند ميرابو تتفق مع متطلبات الوضع التاريخي، وتتناقض «كلمته الراعدة» مع الصوت الرخيم الذي يجب أن يتحلى به الخطيب حسب المبادئ الكلاسيكية، فيقول: «صوته فج لأنه يبدو أن زمن الأصوات اللطيفة قد ولّى. كلامه يرعد لأن الأحداث ترعد من جانبها، ولأن سمة الرجال العظماء أن يتحلوا بقامة الأحداث العظيمة»[56]. في **ثلاثة وتسعون**، ينشر هوغو المقارنات القاتلة لوصف وقع الكلام. ترث الكتابة الروائية استعارات من الحدث الثوري: «وقعت كلماته الواحدة تلو الأخرى، بطيئة، خطيرة، بإيقاع لا يرحم، كضربات فأس على شجرة سنديان»، «عند سماع هذين الرجلين وهما يتحدثان، يخيل

---

(54) Timon, *Le livre des orateurs*, p. 224.

(55) Georges Danton, «Déclaration de guerre aux Girondins,» dans: *Discours*, p. 369.

(56) Victor Hugo, «Sur Mirabeau,» (1834), dans: *Littérature et philosophie mêlées*, p. 215.

إلينا سماع حوار السيف مع الفأس»[57]. حتى الأكثر عدائية للروح الثورية يبدون منجذبين إلى هذا الكلام المستوحى من الموت. يحكي الدكتور نوار حادثة وقعت في حقبة الإرهاب ويتحدث عن ضرورة اتحاد الأسلوب مع الحادثة المروية فيقول: «[...] أشعر أن كلامي يجب أن يكون هنا قوياً ومختصراً كما ضربة الفأس التي تخرج دامية من الرأس المقطوعة»[58]. وكذلك، لاحظت مدام دو شتايل قطيعة في تاريخ الفصاحة حتى من دون الإصغاء المسحور لدى هوغو. يصير الكلام الثوري الذي يتخلى عن الإقناع إرهاباً صرفاً: «يحتفظ الكلام بقوة السلاح القاتل ولكنه فقد القوة الفكرية»[59]. سيستمر مخيال الكلام العدواني هذا في المجتمع ما بعد الثوري. وسيصبح عند كاتب مثل بلزاك خيالاً منشوراً فـ **الملهاة الإنسانية** تجعلنا نسمع عنف الألفاظ في الدوائر الخاصة أيضاً، كما شهدنا مع القصائد الهجائية في الحلقات الأرستقراطية. يبدو أن فصاحة المنصة الثورية قد أصبحت هي التي تحدد نغمة القرن في نوع من عدوى، في حين أن المجالس التشريعية التي تسيطر عليها الملكية الرقابية قد خفضت من شراسة اللغة هذه. لاحظ تيمون بسخرية (فلويس دو كورمنان (Louis de Cormenin) كان يميل إلى الجمهورية) خسارة الطاقة بين فصاحة الجمعية التأسيسية والفصاحة المعاصرة حين قال: «كانت فصاحتهم برائحة بارود المدافع، أما فصاحتنا فهي برائحة نسالة

(57) Hugo, *Quatrevingt-treize*, pp. 63 et 267.
زولا في **جوف باريس** (*Le ventre de Paris*) الذي يصدر قبل سنة من رواية هوغو، يجد الصورة ذاتها لوصف شارفيه (Charvet) وهو يؤدي دور عضو الجمعية التأسيسية فيقول: «قال شارفيه بنبرة قصيرة كما لو أنه ضرب ضربة فأس: «يجب أن نمسح كلّ ما سبق. الجذع عفن، يجب أن نقصّه» (*Les Rougon-Macquart*, t. 1, p. 747).

(58) Alfred de Vigny, *Stello*, p. 105.

(59) Germaine de Staël, *De la littérature*, p. 397.

الكتان أو الشمندر»[60]. تحدثت أكثر من شخصية عند بلزاك عن المنصة، وأحست برائحة البارود، وكانت ترتبط أحياناً بالملحمة الإمبراطورية: لقد انتقلنا من عصر المعارك العسكرية الملحمي إلى عصر الحملات البرلمانية البورجوازي (ظهرت هذه العبارة في المعجم السياسي عند نهاية عهد الإمبراطورية وهي موجودة في رواية **ابنة العم بيت** (*La Cousine Bette*)). أعلن البارون هولو (Hulot) محتقراً النواب: «يخوضون حروب كلام حيث الخطب كما هجمات الفرسان الذين لا يشتتون العدو»[61]. أما كاناليس (Canalis)، وهو خطيب في هذا المجلس، فيقدّر على العكس هذه المعارك، من النوع الجديد، في فقرة بأسلوب غير مباشر مرسل يعطي لكلام فلوبير نفحة الفكرة الجاهزة: «الآن، حلّت الصراعات الشفهية محل صراعات أرض المعركة. - إذ إن جلسة ما من جلسات المجلس تساوي معركة أوسترليتز، والخطباء كانوا فيها بمصاف الجنرالات [...]»[62]. ومن المؤكد أن الراوي عند هوغو كان يتفق مع هذه الفكرة التي كان الجنرال لامارك (Lamarque) مثالاً حياً عليها. إذ بَعد أن برز على أراضي المعارك في عهد الثورة والإمبراطورية، كان قد أصبح خطيب المعارضة الجمهورية غداة 1815: «كان بليغاً كما كان شجاعاً، كنا نشعر بالسيف في كلامه»[63]. إنه كلام برائحة البارود، كلام كحد السيف، تأخذ كتابة الحوارات هذه العبارات بحرفيتها، كما عند بلزاك أو هوغو أو فلوبير.

يكتب فلوبير، كما روائيي عصره، في علاقة مع التاريخ تفرض

---

(60) Timon, *Le livre des orateurs*, p. 255.

(61) Honoré de Balzac, *La cousine Bette*, dans: *La comédie humaine*, t. 7, p. 95.

(62) Balzac, *Modeste mignon*, dans: *La comédie humaine*, t. 1, p. 628.

(63) Hugo, *Les misérables*, t. 3, p. 95.

عليه تمثلاً جديداً للكلام. يفهم هيروديـاس (Hérodias) اللغة كما كاناليس، ويشبه إياؤكانان دانتون أو ميرابو (يزأر ويرعد[64]) كخطيب باسم الشعب ومحرّض سياسي: «انتشرت خطاباته التي يصرخ بها أمام الجماهير وتناقلتها الألسن. سمعتها في كل مكان فهي تملأ الأجواء. كانت تتحلى بشجاعة ضد فرق عسكرية كاملة، ولكن هذه القوة الأكثر خطورة من قوة السيوف التي لا يمكن الإمساك بها، مذهلة. ذرعت الشرفة ذهاباً وإياباً، شاحبة من شدة الغضب وباحثة عن الكلمات التي تعبر فيها عمّاً يخنقها»[65]. ثمة رنين سياسي في ما يبدو أنه كليشيه الكلمات الجارحة، إذ إنه يعود فيمتلئ بالوضع التاريخي ويركز خطاباً حول المجتمع المعاصر المعاش بوصفه تهديداً للفرد. تستعيد طرائق في الكلام («ثقب قلبه»، «شقّ روحه») حرفيتها[66]. وإذ نجد هذه الصور في الكلام اليومي كما في مشاهد الجمعية تتكشف لنا القوة القمعية في الخطاب الاجتماعي حتى أعماق الحياة الخاصة. عبارة «يرعد ضد»، وهي علامة ساخرة عن الفكرة الجاهزة لدى فلوبير (وتتردد في قاموس **بوفار وبيكوشيه**)، ألا

---

(64) يقول هوغو عن ميرابو: «حتّى عندما كان يرمي كلمة واحدة من مقعده، كان صوته يحمل نبرة هائلة وثورية يمكن التعرف عليها في الجمعية كما زئير الاسد في حديقة الحيوانات». ويضيف قائلاً: «عندها، كان يجب أن ترى كيف كان نفسه العاصف يحني كلّ الرؤوس في الجمعية!» («Sur Mirabeau,» dans: *Littérature et philosophie mêlées*, pp. 228 et 230).

(65) Flaubert, «Hérodias,» dans: *Trois contes*, p. 134.

(66) في الوقت ذاته، ولكن في سياق ثقافي مختلف، يمكن ألا يرى غونتشاروف (Gontcharov) في كلّ هذه الصور سوى مبالغات متفق عليها: «كان كتاب الروايات والحكايات، الراغبون في التعبير عن اضطراب يصيب أحدهم وينجم عن حدث غير متوقع، يلجأون حتّى الآن إلى البرق والرعد والشحنات الكهربائية وضربات المدفع. وإني أترك لكم حرية اختيار أي من هذه الطرائق لأني لا أرغب البتة في ابتكار طريقة جديدة أصف بها حالة نمفودورا» (*Nymphodora Ivanovna [1836]*, p. 34).

تحمل هذه القيمة إذ هي صوت شبح الجمعية التأسيسية وصوت المجتمع الحديث وكلمة رثة تصعق لشدة ما تحمل من أحكام مسبقة؟ من الواضح أن بلزاك عانى من هوس عصر الكلمة القاتلة، فدان أكثر من مرة مجتمع الموت في الكلمات وقال: «في فترة نقتل بها أعداءنا بضربات من اللسان»، «يقترف المجتمع [...] الجرائم في كل وقت، ولكنه يقترفها بالكلام»، أو أيضاً هذه الإضافة على النسخة المطبوعة: «ما من قانون وما من مؤسسة إنسانية يمكن أن تتقي الجريمة الأخلاقية التي تقتل بواسطة الكلمة»[67]. يخاف الكاتب أمام الكلام مع حلول عصر الرأي العام. يجعل التناص البلزاكي صور فلوبير تتكلم ويعلق على مغزاها الأيديولوجي. هو ينفخ معنى في حكايات فلوبير.

في حوارات فلوبير، تشدّد صور الجروح على موضوع الأجساد المعتلة المذكور سابقاً. وتجعل ملتبسة صورة الفم المفتوح والعينين الجامدتين اللتين تميّزان الإصغاء المسحور، فهذا الأخير أيضاً يجب أن يُفهم كتصريح مكبوح عن الموت وتلاشي السامع الرمزي (béant ـ فاغر ـ هي كلمة منحوتة من: béat-néant منسحر واللاشيء). لنتذكر هذا السجين المقطوع الرأس في **سالامبو**، كان «مفتوح الفم وجامد العينين»، أو لنتذكر إيمّا وهي تسمع فاقد البصر لحظة موته وقد كان ذا «حدقة جامدة مفتوحة»[68]. تدوّن سلسلة من الوفيات الاستعارية قوة الخطابات التي تنتمي في النهاية إلى النوع القضائي

---

(67) Honoré de Balzac: *Théorie de la démarche*, dans: *La comédie humaine*, t. 12, p. 281; *La recherche de l'absolu*, dans: *La comédie humaine*, t. 10, p. 957; et *Le contrat de mariage*, dans: *La comédie humaine*, t. 3, p. 606.

(68) Flaubert: *Salammbô*, p. 167, et *Madame Bovary*, p. 332.

لأنها تدين من دون إمكانية استئناف. إن هيرودوس الذي سحقته كلمات إياؤكانان، ينسحق مرة أخرى بكلمات جاكوب: «انقلب أنتيبا كما لو أنه أصيب في صدره»(69). يأمر شاهاباريم (Schahabarim) سالامبو باستعادة وشاح تانيت (Tanit): «انهارت على سلم الأبنوس الصغير [...] كما تقع ضحية أسفل المذبح حينما تنتظر ضربة الهراوة»(70). يعيد السياق تدوير الكليشيه، فالمقارنة مبررة كنايةً بما أن ممارسة شعائر الأضحية جزء من حضارة قرطاجة. ولكن الصورة تقرّب سالامبو من إيمّا لأن الهراوة القديمة موجودة أيضاً في **مدام بوفاري** حينما يعلن لورو (Lheureux) للبطلة نهايتها: «انهارت، بقوة أكبر ممّا لو أنها ضربت بهراوة»(71). ويتدعّم الكليشيه مع المشهد التالي حيث كلمات التاجر هي حكم بالإعدام على إيمّا التي ستشرب السمّ بعد بضع صفحات. وهكذا يمكن تفسير الانتحار أنّه جريمة قتل، وتبيّن لنا ضربة الهراوة إيمّا وقد قدّمت ذبيحة لآلهة المال(72). تجعلنا الرواية القرطاجينية نقرأ هذا المعنى (وليس مهماً أن يكون قد جاء في ما بعد هذا لأن العلاقات المنطقية هي الأهم في المخيال) حين نرى تحت الصورة المتفق عليها ظاهرياً تلوينها القديم، ندرك بربرية المجتمع الحديث وممارساته الذبائحية التي ندّد بها بلزاك من قبل، عندما قارن في بداية رواية **الأب غوريو** مسيرة الحضارة بعربة

(69) Flaubert, «Hérodias,» dans: *Trois contes*, p. 134.

(70) Flaubert, *Salammbô*, pp. 249-250.

(71) Flaubert, *Madame Bovary*, p. 300.

(72) فلنفكر أيضاً في بيروتو وهو يقوم بزيارة المصرفي كيلر: «ضربت هذه الجملة بيروتو كما لو أن الجلاد قد وسمه بالحديد المجمر على كتفه، ففقد عقله» (Honoré de Balzac, *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau*, dans: *La comédie humaine*, t. 6, p. 214).

جاغرنو وهي تسحق ضحاياها[73]. تختفي الحقيقة بالنسبة إلى فلوبير، كما أنها تضيع بالنسبة إلى بلزاك، بينما يظل شيء من الإرهاب، إرهاب متسلل خفيض، في المجتمع البورجوازي، يسمعه في هذه اللغة المخيفة التي لا أمل يرجى منها.

تطلع من حوارات فلوبير صورة السامع الرثة، بين الغباء والفناء، مغفّل أو ضحية. لا شيء في مشاهد الجمعيات يذكرنا بجماهير هوغو أو ميشليه التي تصنع مصيرها بيدها. والفرق شاسع مع هوغو على وجه الخصوص الذي يسمع في عنف الكلمة السياسية صوت المستقبل ويتعرف على فصاحة جديدة تبدو مشتتة ظاهرياً ومع هذا فإن الحقيقة ستبعث منها! «إيه! من لا يشعر بأن شيئاً ما عظيماً قيد الإنجاز في هذا الضجيج وهذه العاصفة، وسط معركة كل الأنظمة وكل الطموحات هذه التي يتصاعد منها هذه القدر الكبير من الدخان والغبار وتحت حجاب مازال يخفي عن الناظرين التمثال الاجتماعي المحظوظ الذي هو في بدايته، خلف هذا السحاب من النظريات والولع والخرافات التي تتواجه وتتصادم وتتآكل في نهار غائم تمزقه بومضاتها من خلال ضجيج الكلام الإنساني الذي يتحدث بكل اللغات وعبر كل الأفواه وفي خضم دوامة الأشياء والرجال والأفكار العنيفة التي نسميها القرن التاسع عشر!»[74]. في المقابل، يسمع فلوبير فقط عنفاً هدّاماً في اللغة، سواء أكان ظاهراً أم كامناً، حتى بعد هبوط الضجيج الثوري العظيم. وفي العالم المنبثق عنه وأمام خطاب اجتماعي يعلن أنّه إجماعي، وأنه صوت المصلحة

---

(73) Balzac, *Le père Goriot*, dans: *La comédie humaine*, t. 3, p. 50.

(74) Hugo, «Sur Mirabeau,» dans: *Littérature et philosophie*, p. 236.

سأرجع إلى هذه الفكرة في الفصل الأخير.

العامة (خطاب ليوفان هو الرمز المثالي على هذا الادعاء)، تبين الرواية سامعين لا وعي لديهم، أجساداً مشلولة أو مضطهدة. وفي ما وراء الفراغ المعروف في حوارات فلوبير، ثمة فعالية للكلام تبعث على القلق. لقد أظهر عصر الكلام الديمقراطي أنه نمط جديد من القمع تكشفه الحكايات القديمة، مثل هيروديياس وسالامبو التي تقول بصوت عالٍ وقوي عكس الكلمات حلوة الطعم التي تسيل في الروايات الحديثة. يهمس تمثُّل الكلام فكراً حول التاريخ يجدر بنا تحديده عبر دراسة المركبة الدلالية في الحوارات.

القسم الثاني

علم اجتماع اللغة

الفصل الخامس

الواقعية اللغوية

تحمل كلّ مهنة إنسانية مجموعة جملها حيث يلفّ ويدور كلّ إنسان على نفسه حتّى وفاته؛ أما مجموع مفرداته التي تبدو له شديدة الاتساع، فهي تقتصر على حوالى مئة على الأكثر من الجمل النمطية التي يعاد تسميعها باستمرار.

Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*.

عشية العصر الكلاسيكي، جعل شارل سوريل (Charles Sorel) تنوع اللغات موضوعاً للرواية. يقول حول **تاريخ فرانسيون الهزلي** (*Histoire comique de Francion*) في «إنذار مهم للقرّاء»[1]: «ما عدا هذا، أعرف تماماً أنه يمكن أن نجد في كتابي اللغة الفرنسية بكلّيتها، وأني لم أنسَ الكلمات التي يستخدمها العامّة، وهذا أمر لا نراه في كل مكان، لأننا لا نستطيع، في الكتب الجدية، أن نستمتع بحرية في هذا العمل، علماً أن الأشياء المنحطة أكثر متعة في أغلب الأحيان من الأشياء النبيلة». صحيح أنه قد أعلن تخلّيه عن الجدّية هذا لأن ذكر

(1) وضع بعد الكتاب الحادي عشر في طبعة 1626. Charles Sorel, *Histoire comique de Francion*, dans: *Romanciers du XVIIe siècle*, op. cit., p. 1262.

تباين اللغات لا ينفصل عن غاية التسلية. وهذا عذره، بيد أن التقاط لغة المتفذلكين والعامة والنبلاء والبورجوازيين أو أيضاً لغة الفلاحين المحلية يشي بأذن مصغية. وفي المقابل، يبدو كلام الرعاة في **لاستريه** (*L'astrée*) مصطنعاً بشدة في لغة أركاديا البعيدة عن الواقع. قال لانسون (Lanson) عن **فرانسيون** أنها «أولى رواياتنا الواقعية»[2].

وليس ببعيد أن تكون الرواية الأخيرة لمدّة قرنين من الزمن. بالطبع، جاء أيضاً فوروتيار (Furetière) و**الرواية البورجوازية** (*Le roman bourgeois*)، الساخرة من رطانة السيدات المتنمّقات أو لغة القصر. وجاء أيضاً في منتصف القرن الكلاسيكي جنس «البورلسك»، حين «تحدث البارناس (Le Parnasse) لغة سوق الخضار»[3]. لكن كل هذا الأدب كان مهمّشاً، ولم ينجح في أن يؤخذ على محمل الجد (هذا الجد الذي من دونه، كما يقول أويرباخ (Auerbach) ما من واقعية أصيلة) كما لم يكن يدعي الجدية. هذا لأن مالِرب (Malherbe) كان قد مرّ من هنا فحسمت المسألة، وتعيّن على لغة الأدب أن تمر بغربال الاستعمال السليم. وهكذا، تضاءل هامش المناورة في كتابة الكلام، وحين كانت ردود الشخصيات في حوارات الرواية الكلاسيكية تشكّل قطيعة أسلوبية مع لغة الكاتب، سرعان ما كانت تبدو هزلية بابتعادها عن الاستعمال السليم (كما حوارات «الرواية البورجوازية»)، أما إذا اقتربت من صوت الراوي، تكتسب الرواية طابعها النبيل، كما في رواية **أميرة كليف** (*La Princesse de*

(2) Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française* (1894) (Paris: Hachette, 1992), p. 389.

وقال محدداً: هذا تاريخ مشهود أكثر مما هو عمل أدبي.

(3) Nicolas Boileau, *Art poétique*, collection nouveaux classiques Larousse (Paris: Larousse, 1972), chant 1, v. 84, p. 45.

(*Clèves* التي بدت عملاً استثنائياً إذ إنها رواية للتسلية تعلو فوق جنسها لأن اللغة فيها جديرة بالاحترام. لا شك في أن الخدم في هذه الرواية كثيرون، ولكننا لا نراهم ولا نسمعهم. تشير فيفيان ميلن (Vivienne Mylne) إلى هذا المثال المثير للاهتمام عندما يعثر السيد دو نومُور (M. de Nemours)، التائه في الغابة، على طريقه بفضل مرشد، فلاح أو حارس غابة من دون شك، تتجاهله الرواية بالكامل حين تقول: «حين استعلم عن الطريق الذي يجب أن يتبعه للعودة، علم أنه كان قريباً من كولومبيير»[4]. تضيع الرسالة في طريقة فك رموزها، ويستلزم الكلام الكلاسيكي جهداً أكبر بقدر ما أنه غير بارز للعيان. في هذه العلاقة الخيالية مع الاستعمال السليم، يقتصر الدال على مجرد وظيفة، وهي تسليم المدلول.

قدم الأدب الجدّي أشخاصاً من المجتمع الراقي يتحدثون اللغة ذاتها. وحملت لغة الأدب الراقي مفهوماً عن «أل» لغة الفرنسية، ودعت إلى وحدة اللغة التي لا تعني مع هذا تشابهاً، إذ إن بوالو (Boileau) يريد تنويعات في «النبرة»، تتفق مع مشاعر الشخصيات. لقد أشرت من وجهة نظر أخرى إلى هذه الفقرة من **الفن الشعري**: «كثيراً ما يصنع، سهواً، الكاتب المعجب بذاته كل الأبطال على صورته: فيصير كلّ شيء حسب المزاج الغاسكوني عند الكاتب الغاسكوني، وتتكلم كالبروناد (Calprenède) وجوبا[*] (Juba) بالنبرة ذاتها. أما الطبيعة فينا فهي أكثر تنويعاً وأكثر حكمة، وكل ولع يحكي بلغته: فالغضب متعجرف ويريد كلمات متعالية والحزن نشرحه

---

(4) ذكرته فيفيان ميلن في: Vivienne Mylne, *Le dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, p. 52.

(*) جوبا، ملك نوميديا، شخصية في الرواية النهر، **كليوباترا** (*Cléopâtre*) لـ لاكالبروناد.

بألفاظ أقل تكبّراً»[5]. يسير بوالو على خطى هوراشيوس، ولكنه يتبع صوغة انتقائية، فبعد أن يشدّد الشاعر اللاتيني على تلاؤم الكلمات من الناحية النفسية («الكلمات الحزينة تلائم الوجه الحزين، والكلمات الغاضبة مناسبة إن كان فيه تهديد، والمرحة إن كان فرحاً، والجدّية إن كان قاسياً») يشدّد أيضاً على تنوع مختلف اللغات تنوعاً اجتماعياً وجغرافياً حين يقول: «حذار ثم حذار أن يتكلم دافوس (Davus) كما يتكلم بطل، وأن يتكلم عجوز كما يتكلم شاب في زهرة شبابه وحدة اندفاعه، وأن تتكلم ربة منزل متسلطة كمرضعة طيبة القلب، وأن يتكلم تاجر متجول كما يتكلم مزارع في حقل صغير خصب، وأن يتكلم الكولشيدي مثل الآشوري، والطيبي مثل الآرجي»[6]. يهمل بوالو هذه الأبيات الشعرية المفيدة لوضع أسس نظرية الأجناس الأدبية ويدعو إلى ضبط الكلام وسجلاته (السامي، المتوسط، ولكن ليس الدوني) على محاكاة الحالة النفسية وعلى طاقة المشاعر. ولكن نشعر تماماً كم أن هذه المحاكاة هي بحد ذاتها لغة مضبوطة سلفاً: «الغضب متعجرف ويريد كلمات متعالية». يستثني الغضب، طبقاً لبوالو، سيل الشتائم ويفترض لغة محكمة السيطرة ومفعمة بالفصاحة. يقول: «وهكذا، تعرّف إذاً، على فيدرا في أوجّ غضبها». أما الغضب في الرواية الطبيعية فإنه سيأتي بنبرات أخرى بالطبع[7]، كما في بداية رواية **الوحش الإنساني** (*La bête humaine*)

(5) Boileau, Ibid., chant 3, v. 127-134, p. 69.

(6) Horace, *Art poétique*, trad. par Leconte de Lisle, Alphonse Lemerre, 1911, pp. 303-304.

(7) وحتى غضب مركيز دو لا مود (marquis de la Mode) حين علم أن جوليان قد أغوى ابنته. يظل سخط هذا السيد النبيل الكبير في حالة احتواء ضمن حدود الأسلوب غير المباشر، وهي حيلة ثمينة جداً للتخفيف من وقع الكلام: «[. . .] عاد وكال له الشتائم الفظيعة والجديرة بسائق عربة. وربما كانت حداثة هذه الشتائم نوعاً من تسلية» (*Le rouge et le noir*, dans: *Romans et nouvelles*, t. 1, p. 629).

مثلاً: «لعنك الله، بغيّ أنتِ! لقد ضاجعته»[8]! فهذا ليس تيزيه الذي ساوره شكّ مفاجئ! يضع بوالو نظاماً للانفعالات كما للأجناس: فلكل من الغضب والإحباط مفردات مناسبة. والأفضل من هذا، تصنع الانفعالات الجنس، فالغضب في حوار ما، حتى لو كان روائياً، يستلزم لغة المأساة (ولا مكان لغضب العجوز الهزلي في ملاحظة بوالو هذه). وهكذا وضعت قواعد فصاحة العفوية التي لا تبعد أسلوب الحوار عن الصوت السردي سوى بقفزات في الحدة (أو المزاج). إن الحوار في الحقبة الكلاسيكية خاضع لما هو متعارف عليه.

تراجع عند الأباتي بريفو

وهكذا، فالأسلوب المتدني يخفض مستوى عمل ما. حتى لو كان موضعياً، فهو غير مقبول. لا يستطيع الأباتي بريفو الذي ترجم رواية **قصة كلاريس هارلوف** (*Histoire de Clarisse Harlove*) من الإنجليزية في العام 1751، تبني التباين اللغوي على طريقة سوريل أو فورتيار، ويفضل عليه اقتراف خيانة جميلة في الترجمة. فحين وجب أن يترجم رسالة من الخادم جوزيف ليمان (Joseph Leman)، كتب ملاحظة تحذيرية في أسفل الصفحة: «إن الكاتب الحريص على المحافظة على سمات الشخصيات المميِّزة، يبالغ في إخلاصه حتى أنه يورد هذه الرسالة مع الأخطاء اللغوية والإملائية التي تشوبها، والتي هي أمر عادي بالنسبة إلى وضعية ليمان. بيد أن ما تحبه أمتنا لا يقبل البتة بهذه الفظاظة في الرسم، لذا سنكتفي بأسلوب وسمات تنم عن البساطة وتمكننا من التعرف على هوية خادم ما»[9]. يمنح

(8) Emile Zola, *La bête humaine*, dans: *Les Rougon-Macquart*, t. 4, p. 1013.

(9) Samuel Richardson, *Histoire de Clarisse Harlove*, lettre XCIII dans la trad. de l'abbé Prévost (Paris: Desjonquères, 1999), t. 1, p. 549.

الأباتي بريفو الخادم لوناً واحداً مُفَرْنَساً على طريقته في تعاطيه الرقيق مع تورية كلاسيكية ذات رنّة نادرة، وهي: «le beau sesque»[10]. ويسمح له بتعبير مألوف واحد وهو: «et si la mèche était découverte...»[11] (ماذا لو اكتشفوا اللعبة). تركزت هاتان السمتان في بداية الرسالة، كما لو أنهما ميثاق قراءة كافٍ. أما بالنسبة إلى الباقي، فإن الذوق يتصالح مع المحاكاة ليرفع الفظ ويحوّله إلى «بساطة». يباعد الأباتي بريفو بين السمات المميزة للغة جوزيف والموجودة بكثرة في نصّ ريتشاردسون (Richardson). وهذا ربما ما يصدم الأباتي كنوع من انزلاق في الجنس، ذلك أن جوزيف في **كلاريسا** خادم هزلي أقرب إلى شخصية أرلكان لدى ماريفو (Marivaux) منه إلى خادم في رواية جدية. وطريقة كلامه لافتة جداً بالنسبة إلى شخصية لا تقوم سوى بكتابة رسالتين لأهداف ذات فائدة روائية وحسب. وسيكتفي الأباتي بريفو بتلخيص ثاني هاتين الرسالتين. حلّل جاك بروست (Jacques Proust) ترقية أسلوب كلام الخدم هذه داخل روايات القرن الثامن عشر في ترجمات بريفو وعند روسو ولاكلو[12]. جرى إرساء لغة أدبية، ومحاكاة متعارف عليها حيث تكفي بضع إشارات منثورة هنا وهناك للدلالة على لغة اجتماعية ما.

بيد أن ديديرو يحتج. كان قد اكتشف رواية ريتشاردسون لأول

---

(10) [بدل «le beau sexe» أي «الجنس اللطيف»]. قال جوزيف الفرنسي «ألا ينبغي أن يتحلى الجميع بها [الطيبة] إزاء النجس اللطيف؟»، بينما يقترف مثيله الإنجليزي لحناً نحوياً خاطئاً: «*But who can be unkind to she?*»، (Clarissa [1747-1748] (Hardmondsworth: Viking, 1985), lettre 96, p. 385.

(11) ابتكار آخر من الأباتي بريفو المترجم، بدل الخطأ الإملائي في النصّ الأصلي: «*and iff I should be found out*» (Ibid., p. 385).

(12) Jacques Proust, «Les maîtres sont les maîtres», pp. 145-172.

مرة من خلال ترجمة الأباتي، ولكن بعد مرور عشر سنوات، تمكّن من قراءة النص الأصلي ووجد نفسه أمام كتاب آخر فقال: «أنتم الذين قرأتم أعمال ريتشاردسون في ترجمتكم الفرنسية الأنيقة فقط وظننتم أنكم تعرفونها، إنكم على خطأ»[13]. عجب ديديرو أشد العجب لحساسية ريتشاردسون إزاء تنوع اللغات على وجه الخصوص، فالروائي الإنجليزي يحرك عدداً كبيراً من الشخصيات، «ولكن ما يثير دهشة كبيرة هو أن كل من هذه الشخصيات تملك أفكارها وتعابيرها ونبرتها، وأن هذه الأفكار والتعابير والنبرات تختلف حسب الظروف والمصالح والأهواء، كما نرى توالي حالات الولع المختلفة على أشكال الوجوه»[14]. ذهبت وحدة اللغة هنا وصرنا أمام نصّ متقطع النبرات، تبعاً لمختلف الطباع والانفعالات. وصار الرجل ذو الأصل النبيل قادراً على التفوه ببعض الشتائم تحت تأثير الغضب (كما لوفلايس (Lovelace)، بدل أن ينطق بكلمات متعالية ومن دون أن تتأثر بذلك جمالية الـ (lawless novel))[*]. وإذ تحرر مبدأ بوالو القائل بأن «كل ولع يجب أن يتكلم لغة مختلفة» من قواعد الذوق السليم، تمكن من أن يتحقق بالكامل في ما وراء بحر المانش. كما أن ديديرو الروائي طبقه بنفسه. إن رواية **ابن أخ رامو** (*Le neveu de Rameau*) التي بدأها من دون شك في الحقبة ذاتها التي كتب فيها **مديح ريتشارسون** (*Eloge de Richardson*)، تحمل بالتناوب لغتين متناقضتين، علماً أن لغة ابن الأخ مركبة، كما يشرح بنفسه قائلاً: «لو كنت أتقن التعبير مثلك! ولكن ريشي شيطاني غريب، نصفه من

(13) Denis Diderot, *Eloge de Richardson* (1762), dans: *Oeuvres*, collection Bouquins (Paris: Laffont, 1996), t. 4, p. 160.

(14) المصدر نفسه، 162.

(*) باللغة الإنجليزية في النصّ، ويمكن ترجمتها بـ «الرواية الحرة».

مجتمع الأدباء والناس الراقين والنصف الآخر من سوق الخضر»[15]. يمزج الأساليب هذا الطفيلي الاجتماعي الذي ينتمي إلى كل العوالم، كما يستخدم تارة صوت الحكمة وتارة صوت اللؤم وفقدان العقل، حسبما يريد الحوار. في مقابل «أنا» الفيلسوف عند ديديرو الحريص على النطق بالخير والحق بلغته الجميلة والصافية، يضع الروائي **ابن الأخ** مصوّراً تعددية الأصوات في اللغة وملمّحاً إلى التباسات تشوّش أحياناً منطق محدّثه. يهزّ الإصغاء إلى اللغات نموذج كونديّاك القائل بحسن الكلام لحسن التفكير.

انبهر ديديرو برواية ريتشاردسون، ولكن في ما وراء حالة كلاريس هارلوف، أليس جنس الرواية التراسلية بحدّ ذاته (والذي نعرف كم أنه انتشر في القرن الثامن عشر) هو الذي أثار الحساسية إزاء تنوع اللغات حينما جعل الكتابة قريبة من الكلام وألغى صوت الكاتب ودعانا إلى سماع صوت كل واحد في خصوصياته؟ حين تحرر الكلام من صوت الراوي، فقد «نتوءه» وتوالى من دون أن تفرض قيود جنس ما المحافظة على نبرة معينة، كما في الكتابة الدرامية. لم تعد الأصوات تقيّم تبعاً للغة مرجعيّة، بل صارت تدوي لنفسها في اختلافها. يذكر جان روسيه (Jean Rousset)، في دراسة له حول الرواية التراسلية، فقرة من مقدمة لدورا (Dorat) تقول: «حرصت على التميز، بقدر الإمكان، بين أساليب شخصياتي، فحين تتحدث العاشقة كما العاشق، لا يعود أي منهما قادراً على الجذب. يمتلك الرجال، حينما يكتبون، حيوية أكبر، أو ربما اندفاعاً أكبر؛ أما النساء فهن يمتلكن حساسية أكبر وليونة واستسلاماً ويغرفن كل

(15) Denis Diderot, *Le neveu de Rameau*, dans: *Oeuvres romanesques*, collection Classiques Garnier (Paris: Garnier, 1979), p. 478.

هذا من أرواحهن»[16]. يسعى دورا إلى إظهار علم نفس الجنسين في اللغة حينما يقابل الكلام الذكوري بالكلام الأنثوي. لا يهم أن تكون هذه المقارنات التمييزية مبنية على أسس سليمة أم لا، فالتمييز بين اللغات الفردية جزء من الميثاق المولّد للرواية التراسلية. وبعد بضع سنوات، سيكون للاكلو أيضاً فضل إعطاء كل من شخصياته صوتها الخاص بها. ويتم التشديد على هذا الهدف عبر تقديم الكتاب على أنه مجموعة رسائل ينشرها «محرر» من دون مراجعة (وهو ادّعاء لم يكن يصدقه أحد بالطبع)، وهكذا فإن لاكلو لم يكتب الرسائل، بل هو تعلم الدرس من ريتشاردسون. هذه «الصفة التي ترجع إلى طبيعة العمل بحد ذاته، وهي تنوع الأساليب، جدارة لا يصلها كاتب إلا بصعوبة، ولكنها موجودة من تلقاء نفسها هنا وهي تنقذ على الأقل من ملل التجانس»[17] مع شخصية سيسيل (Cécile) البريئة الخارجة من الدير، ينجح لاكلو الأنيق كذلك في تحدي الكتابة بشكل سيء. يصبح الروائي مقلّد متمرّس ومبدع في فن المحاكاة الأدبية التهكمية. وعند نهاية العصر الكلاسيكي، تظهر (أو تعود) ضرورة الواقعية اللغوية.

الرواية التاريخية: لغة زمان، لغة في الزمن

ورث روائيو القرن التاسع عشر هذا الهم الواقعي. وسيكون الكاتب متعدد اللغات في لغته، كما سيكوِّن تعدد الأصوات الحوار

---

(16) Dorat, Avertissement des *Sacrifices de l'amour* (1771), dans: Jean Rousset, *Forme et signification* (Paris: Corti, 1979), pp. 83-84.

(17) Pierre Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses* (1782) (Paris: Presses Pocket, 1989), «Préface du rédacteur», p. 28.

الروائي. يتبع الكاتب مبدأ يقول أنه يتعين على الشخصية ألاّ تتكلم على طريقة الراوي، ولن تقتصر المسألة على النبرة فقط، كما يقول بوالو، بل إن اللغة يجب أن تحمل انتماءً تاريخياً واجتماعياً وأيديولوجياً. أما التجانس اللغوي الذي كان محبوباً في الماضي ويراه بمثابة ورنيش المعلّم («أل» أسلوب الذي يحسن استعمال «أل» لغة الفرنسية)، فقد صار مؤشراً إلى الضعف وعلامة المستبعد حدوثه. يهاجم بلزاك أوجين سو (Eugène Sue) الذي يجهل اللغات في كتابه **طهرانيو اسكتلندا** (*Puritains d'Ecosse*) قائلاً: «يجعل الكاتب شخصياته تتكلم واضعاً أمام فمه أداة[18] لتغيير صوته كما في حفلة الأوبرا الراقصة. وبدل التكلّم على طريقة البهلوان، يتكلم على الطريقة الكالفنية؛ ولكن الكالفنيين لا يتكلمون. إنه لا يمتلك موهبة أن يصبح هو الشخصية التي يخلقها وأن يكون مكبريار (Mac-Briar) ومورتون (Morton) وكلافرهاوس (Claverhouse) في الوقت نفسه»[19]. وفي المقابل، يكمن فضل والتر سكوت (Walter Scott) في أنه أدخل كل اللغات إلى الرواية: «[...] جعل الشعر يجاور اللغات غير المتكلفة عند المتواضعين»[20]. عرف الاسكتلندي كيف يقلد الطبقات اللغوية العديدة في الخطاب الاجتماعي خلال فترة معينة.

تعتبر الرواية التاريخية كاشفاً حساساً جداً عن سوء استعمال اللغة في الحوار، أي خطأ في صوغ الجملة يدوي كمفارقة تاريخية. كشف بلزاك أمام الجمهور واحداً من الكتّاب ادّعى أنه يكتب «قصة

---

(18) أداة صغيرة يستخدمها محركو الدمى لتغيير صوتهم.

(19) Honoré de Balzac, «Lettres sur la littérature, le théâtre et les arts, (1840),» p. 177.

(20) Balzac, «Avant-propos» (1842), *La comédie humaine*, t. 1, p. 10.

من عهد لويس الرابع عشر»، فقال: «الخطأ جسيم في إبراز الشخصيات عند السيد راي دوسوَيّ (M. Rey-Dussueil)، فَكُلّ شيء فيه يحمل رائحة القرن التاسع عشر. تدور الحوارات حول مشاعر ينسبها الكاتب إلى الشخصيات بدل أن تكون ناجمة عن الأحداث أو مُحضَّر لها أو مُعلَن عنها»[21]. إنه كلام منقطع عن وسطه ولحظته وفضيحة أقوال غير ملائمة في رواية تاريخية. سيمر فلوبير بعذابات هذه التجربة وهو يكتب **سالامبو**: «إنه عمل مشوب بالمصاعب، أن تعطي الناس لغة لم يفكروا بواسطتها»[22]! وكلما انغمست الحكاية في الماضي كان الإحراج أكبر. حين ألّف روزني لينيه (Rosny l'Aîné) **حرب النار** (La guerre du feu)، تجنب إعطاء الكلام بكثرة إلى شخصياته. وقد أحسن في ما فعل: «عندئذ، قام ناو (Naoh) ابن الفهد، وقال: «فلتعطوني محاربين بسيقان سريعة [. . .]»[23]. اللغة الأدبية، هذه الجملة الهوميرية التي تغطي حتى الخطاب الإسنادي، تقطع الطريق أمام أي أثر واقعي، ففي هذه الحكاية من العصر الحجري القديم، يطرق آذاننا خطأ لغوي عمره تسعمئة قرن.

الرواية الواقعية: لغات من عصرنا

يبدو مطلب القول المتموضع والمتمايز بمثابة مبدأ في الشعرية الواقعية للرواية. استهدف فلوبير هوغو أيّما استهداف حينما صاغ هذا المطلب الضروري، في البداية عند حديثه عن **البؤساء** فقال: «أما بالنسبة إلى كلامهم، فإنهم يتكلمون بطريقة جيدة جداً، ولكن الكل

(21) Balzac, «Samuel Bernard et Jacques Borgarelly. Histoire du temps de Louis XIV, par Rey-Dussueil» (article de 1830), p. 73.

(22) Gustave Flaubert, Lettre à Ernest Feydeau (mi-octobre 1858).

(23) Rosny l'Aîné, *La guerre du feu* (1911), p. 32.

بالطريقة ذاتها. تخريف الأب جيلنورمان (Gillenormant) [حرفياً]، هذيان جان فالجان النهائي، فكاهة تولومياس (Tholomiès) [حرفياً كذلك] وغرانتير (Grantaire)، كل هذا يأتينا في قالب واحد»[24]. دعونا نعبر فوق ظلم الانتقاد، فجان فالجان لا يتحدث بالطريقة ذاتها حينما يصبح السيد مادلين، وغافروش يمتلك فكاهة خاصة به كولد من باريس لا علاقة لها بفكاهة العلامة تولومياس، أما جيلنورمان الذي عاشر صالونات النظام القديم بوصفه بورجوازياً كبيراً، فهو يتكلم الفرنسية الأرستقراطية التي سادت نهاية القرن الثامن عشر مع كل تفلّتها. المهم هو الافتراض المسبق الذي يقف وراء اللوم وهو أن كل شخصية يجب أن تحمل لغتها. يكرر فلوبير الفكرة عند صدور **ثلاثة وتسعون**. حامت الشكوك حول التمساح (Le Crocodile)، وهو اسم أطلقه فلوبير على هوغو في رسائله، لكونه يحبّ استخدام كلمات رجال المسرح في حواراته الروائية: «[. . .] أي رجال مصنوعين من خبز الزنجبيل هم! كلّهم يتحدثون مثل الممثلين»[25]. يشكّل الحوار مقياس الواقعية. ويميّز هويسمان (Huysmans) في هذه النقطة الشعرية الطبيعية عن الشعرية الرومنطيقية. في دراسة كرسها لرواية زولا **الحانة المريبة** (*L'assommoir*) (وهي مثال صارخ على استعمال اللغة العامية استعمالاً كثيفاً) يقابل بين «الألعوبات الأجمل من الطبيعة» لدى الرومنطقيين والرغبة في تقديم «كائنات تتكلم اللغة التي علّموهم إياها»[26]. وعند ذكر مشهد المغسل، يستنكر هويسمان «الكلمات

---

(24) Gustave Flaubert, Lettre à Edma Roger des Genettes, juillet (?) 1862.

«Tholomyès»، «Gillenormand»، هي الكتابة الصحيحة.

(25) Flaubert, lettre à la même, 1er mai 1874.

(26) Joris-Karl Huysmans, «Emile Zola et L'assommoir» (étude parue dans l'hebdomadaire bruxellois *L'actualité* en 1877), p. 162.

المتعالية» للتعبير عن الغضب: «حين يرغب كاتب في أن يرسم لنا بائعات سمك يتشاجرن، يجب أن يجعلهن يتشاجرن كما يفعلن في العادة، هذا ما اعتقده وحسب، وأضيف أني أجد مستغرباً أن يقوم كثيرون ممن يغشى عليهم من الضحك عند قراءة دروس اللغة الشعبية الفظة[*] التي كتبها فاديه (Vadé) أو ليكلُوز (L'Ecluse) أو غيرهما، بالتظاهر فجأة بالخجل كما تلاميذ المدارس الداخلية حينما يدور الحديث حول كتاب السيد زولا»[27]. يشير هويسمان هنا إلى التناقض لدى الجمهور الذي يقبل بسماع الكلام الشعبي على النمط الهزلي ومن بعيد، كما مع فاديه وهو أستاذ النوع الفظ الذي أحيا في القرن الثامن عشر الروح «البورلسك» التي كانت موجودة في القرن السابق وأعادت مكتبة غارنييه (Garnier) طبع أعماله في العام 1875. وفي المقابل، تسبب لغة **الحانة المريبة** التي تحمل الطاقة ذاتها والفظاظة ذاتها حالة من النفور، لأنها تمد برابرة الضواحي بصوت يوقظ الخوف الاجتماعي حتّى لو كان وارداً في مشهد هزلي. إن هذا الكلام شديد التطابق مع الحقيقة. وحينما يرد الحوار اللغة إلى التاريخ يرسم الخطاب الاجتماعي في الوقت ذاته مع كل توتراته. يشكل تقديم الكلام الشعبي بالطبع النقطة الحساسة في مسألة الواقعية اللغوية هذه.

تصغي الكتابة إلى اللغات. وحتّى حينما ينفصل هويسمان عن الطبيعية مع كتابه **العد التنازلي** (*A rebours*)، سيستمر في الإعلاء من شأن الواقعية اللغوية. يشهد على هذا مديح دي إيسانت (des Esseintes) لبتروني (Petrone). فـ **الساتيريكون** (Le Satiricon) هو

(*) في النصّ الأصلي catéchisme poissard، وهي دروس تضم جميع أنواع العبارات الفظة التي تستخدمها نسوة سوق الخضار والسمك من باب الشتيمة.

(27) المصدر نفسه، ص 181 ـ 182.

ضجيج انقسام اللغات الذي نحس به في أسلوب الكاتب، ونسمعه في أقوال الشخصيات: «جاء هذا مروياً في أسلوب ذي تفلّت غريب ولون محدد، في أسلوب يستعين بكل اللهجات المحلية ويستعير تعابير من كل اللغات التي تحملها روما، فيوسع الحدود كلها وقيود ما سمي بالقرن العظيم ليجعل كل واحد يتكلم بلغته الخاصة: أعطى الأحرار غير المتعلمين اللاتينية الشعبية ولغة الشارع، والغرباء لغتهم الخاصة البربرية الممزوجة بالأفريقية والسورية واليونانية، وأعطى المتفذلكين الأغبياء، أمثال أغاميمنون (Agamemnon) الموجود في الكتاب، بلاغة الكلمات المصطنعة»[28]. هذا هو هوارشيوس بحرفيته. لقد ألّف بيتروني، بواسطة حبكة روائية، أنطولوجيا لغات عصره.

هل الشفهية قلب المشكلة؟

حذار من الخطأ! لا تكتفي هكذا واقعية لغوية بمؤثرات المحكي. مما لا شك فيه أن هذه المؤثرات موجودة، وأن الشعرية المعاصرة تشدد دائماً على ابتكار «أسلوب ملوّن بالشفهية» في الحوارات الروائية في القرنين التاسع عشر والعشرين[29]. إن بلزاك يتماشى معها من وقت إلى آخر، كما حين ينقل الكلام المحكي بحرف «النون» عند مدام سيبو (Mme Cibot) في رواية **ابن العم بونس** (*Le Cousin Pons*). ولكن هذا النوع من الواقعية ليس سوى

---

(28) Joris-Karl Huysmans, *A rebours*, p. 113.

(29) تؤكد مثلاً سيلفي دورير (Sylvie Durrer) في **الحوار الروائي** (*Le dialogue romanesque*)، ص 10، قائلة: «الأسلوب الملون بالشفوية الذي أرساه تدريجياً بلزاك وصاند وفلوبير أو زولا». إن كلمة «تدريجياً» تميز تاريخاً أدبياً ساذجاً بعض الشيء، يرى تطورات أدبية مع التتويج في الأفق (سيلين (Céline) وكينو (Queneau)). انظر أيضاً جيليان لان ميرسييه (Gillian Lane-Mercier) في **الكلام الروائي** (*La parole Romanesque*) وهو عمل يركز كثيراً على الحوار المثالي الذي يحاكي الحقيقة، إذ يجب أن يبدو الحوار كما لو أنه حقيقياً!

عودة إلى التقليد الكلاسيكي الذي كان ينقل طريقة الكلام العرجاء لأهداف هزلية، وهو جزء من ذرّية شخصية بييرو (Pierrot) لموليير من دون تحفظ الأباتي بريفو. كان بلزاك قارئاً شغوفاً لموليير ونجد لديه الشخصيات المستهدفة المفضلة ذاتها، مثل رجل الشارع والريفي. ولنتذكر، أيضاً عند بلزاك، غازونال الجنوبي (Gazonal le Méridional) الذي تُرجع ردوده بالراء المردّدة، اللكنة المسمّاة بالبروفنسية (حتى لو كان غازونال من جبال البرانس الشرقية!) حين يقول: «[. . .] mon cousin donna trenteu sols au garrçon, la journée d'un homme (أعطى ابن عمي ثلاثين قرشاً إلى النادل، وهذه يومية رجل)»[30]. وأيضاً في الحكاية ذاتها، نسمع اللهجة الشعبية عند السيدة نوريسون التي تلفظ كلمات ترتد عليها: «ها المرأة اللي قليلة التعليم»[31]. سيستمر استخدام هذه «اللغات الأدبية المتفق عليها» والمتجذرة طيلة القرن التاسع عشر، كما في أعمال موباسان (أهل جورج في **بيل آمي** (*Bel Ami*) مثلاً)، وعند كورتولين (الضابط الألزسي من بار لو دوك (Bar-le-Duc) في **قطار الساعة الثامنة وسبع وأربعين دقيقة** (*Le Train de 8h47*))، أو حتّى بريشة فاليس. في مشهد من رواية **المتمرد**، نستعيد لكنة فرانش كونتيه مع كوربيه (Courbet) (علماً أنها تطرح مشكلة القيمة الصوتية التي ينسبها فاليس لحرف î): «قال كوربيه وهو يدخن في زاويته: Maî il ait tooquaî çait hôômme! dit Courbet qui fume dans un coin. Il parle de Peurrouddhon? Moâ seul l'ai côônnu. N'y avait que nous deusse de praîts en Quarante huit! Haî! pourquoâ que

(30) Honoré de Balzac, *Les comédiens sans le savoir*, dans: *La comédie humaine*, t. 7, p. 1156.

(31) المصدر نفسه، ص 1173.

«vous criaî côômme çâà? nom d'un paitit bonhôômme! (لكن هو مجنون هذا الرجل! أيتحدث عن برودون (Proudhon)؟ أنا وحدي عرفته. كنا الوحيدين الجاهزين في عام ثمانية وأربعين! أي! لماذا تصرخ هكذا؟ اللعنة عليك!)»[32]! إنه يشبه كينو (Queneau) في **المتمرد** حين يساوي اللهو الإلهاء وتسترخي الحكاية المشدودة للحظة. يتذكر الحيوان السياسي أن الضحك سمة مميزة للإنسان، وفيما يحوم الموت نراه يستعيد حبّ الحياة بابتسامة.

مهما فعلنا، يظل تمثيل الشفهية نوع من صقل الأسلوب، إن على طريقة بيرو لموليير أو جوزيف لريتشاردسون، أو جوزيف ذاته المعاد والمصحح على طريقة الأباتي بريفو، أو أيضاً حسب الموضة الطبيعية. يشدد ميشال غلوفينسكي (Michal Glowinski) على هذا الأمر مستخدماً إردافاً خلفياً مؤثراً مع كلمات تزيل كل التباس إذ يعتبر أن المسألة ليست سوى «محاكاة شكلية»[33]. ويبقى الطبيعي اصطناعياً والشيء المسموع «دليلاً». تعلن صاند في الصفحات الأولى من رواية **فرانسوا لو شامبي** (*François le Champi*) أنها تكتب كرد فعل على الروايات الرعوية سليلة الكاتب هونوريه دورفيه (Honoré d'Urfé)، فتقول: «كلّ هؤلاء الأشخاص من العصر الذهبي، الراعيات اللواتي يتحوّلن من حوريات إلى مركيزات، راعيات لاستريه (L'Astrée) اللواتي يمررن عبر لينيون دو فلوريان

---

(32) Jules Vallès, *L'insurgé*, pp. 115-116.

مفارقة الشفوية في الكتابة هي أن منطوقات كهذه تتحدى القراءة بصوت عالٍ. [جاءت الترجمة غير مطابقة للصوتيات الموجودة في النصّ الفرنسي ولكنها جعلت من أجل إيصال المعنى الذي تحمله الأقوال الشفوية، وهذا ما يجعلنا بالضرورة نخسر البعد الصوتي الخاص باللهجة الشفوية].

(33) Michal Glowinski, «Der Dialog im Roman», pp. 6-7.

(Lignon de Florian) ويضعن المساحيق والساتان في عصر لويس الرابع عشر، ثمّ يبدأ سودين (Sedaine) بإلباسهن القباقيب في نهاية الملكية، جميعهن مزيفات إلى هذه الدرجة أو تلك واليوم يبدون لنا ساذجات ومدعاة للسخرية»[34]. بيد أن جورج صاند تدرك تماماً أنها تستبدل أمراً متفقاً عليه بآخر، وهو ابتكار لغة مركبة، وجعل الفلاحين يتكلمون بطريقة يستطيع القارئ الباريسي أن يفهمها. يندّد زولا بهذه اللغة المصطنعة وهي مثال رعوي آخر فيقول: «لا أحد سيجعلني أصدق أنهم [الفلاحون عند جورج صاند] يشعرون ويتحدثون كما يشعر الناس ويتحدثون في القرية»[35]. ولكن حين يحاول هو بدوره في رواية **الأرض** أن يلتقط هذه اللهجة التي يعيد صوغها في لغة أدبية متفق عليها وموروثة (je vas, v'la بدل je vais, voilà)، مع بعض الشتائم وعوامل خطابية مساعدة[36] ويضيف إليها علامات، تصبح هي اللغة الطبيعية (نسبة إلى التيار الأدبي الطبيعي) المتفق عليها والتي يتعرف القارئ إليها بوصفها كذلك، وليس بوصفها صوتاً فلاحياً التقطه الروائي على الطبيعة إبان رحلته في منطقة شاتودان (Chateaudun). هذا ما نجده في الرد الأخير بالأسلوب المباشر في الرواية، علماً أنه يستطيع أن يستند إلى مصدر يتبعه بدقة فائقة (وبكُلّ طيبة خاطر أيضاً!)، وهو رسالة[37] مغفلة أرسلها شخص من منطقة بوس (Beauce) بينما

(34) George Sand, *François le Champi*, p. 13.

(35) Emile Zola, article paru dans *l'événement* (29 août 1866); cité par Henri Mitterand dans sa notice sur *La terre*, dans: *Les Rougon-Macquart*, t. 4, p. 1498.

(36) بيد أنه تجنب استعمال j'avions بدل j'avais وحرص على اختيار سكاناً لا يتكلمون لغة محلية حتّى يلتف على الآثر الخارج عن المألوف الذي قد يتركه استعمال ألفاظ غريبة: انظر الرسالة إلى سيار (Céard) في 5 أيار/ مايو 1885.

(37) Lettre citée par Henri Mitterand dans son édition de *La terre*, dans: *Les Rougon-Macquart*, t. 4, p. 1586 (p. 682, n. 2).

كانت الرواية تصدر بشكل متسلسل، يقول: «[. . .] ثمة تعبير ما زلت بانتظاره وهو مستخدم بكثرة في بوس حتى أنه لم يعد يصدم أحداً، وهو لدي جوع للخراءة. ويقال أيضاً لدي جوع للنوم، بدلاً من أن أرغب أو أحتاج.» وقد كان أشد ما يرغب فيه زولا هو إرضاء الرجل العادي (وبالأخص إثارة سخط البورجوازي، هذا لأن «المحاكاة الشكلية» تُصنع بحسب المرسل إليه) فوضع، في الأسطر الأخيرة، على لسان يسوع المسيح (. . .) عند الانتهاء من دفن أبيه قولاً هو: «آه! برغم كل شيء. لدي جوع للخراءة»[38] [هكذا وردت في الأصل الفرنسي]. نعتبر هذه المنطوقة البوسية[39] من نوع المنطوقة الطبيعية، كصدى مثلاً لفلاحي هويسمان. وهكذا ابتلع التناص ما هو خارج النصّ. صدرت رواية **على الهامش** على حلقات قبل شهور من صدور رواية **الأرض** ونسمع فيها العمة نورين (Norine) مستغرقة في الضحك بينما يبحث جاك (Jacques) سدى عن بيوت الخلاء: «قالت له بين حازوقة وأخرى: «أنت تريد إذن أن تخرأ يا ابن أخي، ولكن نحن نتغوَّط في الخارج، حيث نحن وكما نحن»![40]. إن صدى اللهجة وبالأخص اللهجة الشعبية يرجع بشكل مفرط دائماً: من سذاجة شديدة التفنن لدى صاند وشديدة الهزلية لدى بول دو كوك (مع الأم توماس (mère Thomas) قمة الإضحاك في **بائعة الحليب في مونفرماي** (*La Laitière de Montfermeil*) وشديدة التفاهة المقصودة عند الطبيعيين. هذه المبالغة هي اللغة المتفق عليها، هي الأصول الأدبية حينما يغلب التطرّف على المحاكاة.

---

(38) المصدر نفسه، ص 810.

(39) على افتراض أن مراسل زولا لم يسخر منه (فأنا لم أقمْ بتحقيق فيلولوجي): هذا لأن الحذر واجب من الرسائل المغفلة.

(40) Joris-Karl Huysmans, *En rade*, p. 102.

أخضعت الشفهية إلى الأصول الأدبية. في رواية **الحانة المريبة**، حاول زولا، لا أن يستوعب الكتابة في الكلام، ولكن على الأقل أن يلطّف التراتبية بين صوت الراوي وصوت الشخصيات، بين الخطاب الذاكر والخطاب المذكور. ضبط، بشكل متقطع، لغة الراوي على لغة الشخصيات (فرنسية الطبقات الشعبية ملوّحة بلغة متفلّتة)، طامساً قانون اللغة الأدبية الرفيعة (حسن استعمال اللغة الفرنسية). كتب زولا على النسخة التي أهداها إلى فلوبير يقول: «تعبيراً عن كراهيتي للذوق الرفيع». ومع هذا، حينما عمّم على النص بكلّيته «الأسلوب ذي اللون الشفهي» كان يخلق لغة جديدة ولافتة للغاية. وبدل أن يتلاشى الأسلوب ذو اللون الشفهي ليكون أثراً واقعياً، أصبح صارخاً. وصارت اللغة تشير إلى ذاتها: مدلول الحفاف يغطي على العينية. وكذلك في الرواية التاريخية التي لا تبرز الكتابة فيها إلا حينما تتظاهر بتقديم الكلام نفسه مستخدمة اللفظ المهجور (علماً أن هوغو يفعل هذا بتقتير في **أحدب نوتردام** (*Notre-Dame de Paris*) متجنباً الأثر[41]. أما هويسمان، فقد استعاد، كتلميذ نجيب، الإجراء ذاته المستخدم في **الحانة المريبة**، حين استعار الراوي في **الشقيقتان فاتار** (*Les sœurs Vatard*) ألفاظاً من لغة الضواحي المحلية ما أثار حفيظة فلوبير الذي قال: «حذار، إننا سنسقط، كما في أيام المأساة الكلاسيكية، في أرستقراطية المواضيع وتكلّف الكلمات. وسنجد أن التعابير السوقية ذات أثر أسلوبي جيد، مثلما كانوا في السابق يجمّلون الأسلوب بكلمات مختارة. انقلبت البلاغة، ولكنها لاتزال بلاغة»[42]. من السهل

---

(41) على عكس حكايات بلزاك المملّة، **حكايات مضحكة** (*Contes drolatiques*) وهي نوع من محاكاة أدبية تهكمية لِ «لغة القديمة» ولكنها من نسج الخيال في جزء كبير منها، والتي لا مناص من قراءتها بلا تثاؤب عميق.

(42) Gustave Flaubert, Lettre à Huysmans, février-mars 1879.

إعادة إنتاج وصفة الأسلوب الملوّن شفهياً بشكل منهجي. بعد مرور شهر، كتب فلوبير عند عودته من زيارة إلى طبيب الأسنان يقول لماكسيم دو كان (Maxime du Camp): «كما وقد اقتلعوا من شدقي واحداً من آخر أحجار الدومينو لدي (أسلوب طبيعي)»[43]. تكلّم عظماء التيار الطبيعي للحظة لغة سوق الخضر. ولم يكرّر زولا المحاولة حينما كتب روايته **جرمينال**.

وفي الواقع، نجد أن بعض عظماء الواقعيين لا يبالون البتة بالإيحاء الشفهي. حين احتاج ستاندال إلى فلاح في مشهد معين، جعله يتكلم من دون أن يخضع للغة ذات لون محلي: قال الفلاح «آه! فهمت، كن على ثقة أني لن أقول كلمة واحدة، لن يقال عني إني جعلتك تخسر رهانك. ولكن من حظك أني مررت من هنا، لأنه، وديني، كنت وكأنك ميت»[44]. في رواية **الأحمر والأسود** (*Le Rouge et le Noir*) نادراً جداً ما نلتقي ببعض لمحات من اللغة الفرنسية الشعبية، خلال حديث بين معلّمي بناء: « Eh bien! y faut partir, voilà une nouvelle conscription (حسن! الذهاب واجب، هذا تجنيد جديد)[45]. «وحدها حادثة واترلو (Waterloo) في رواية **دير بارما** تبدو استثناءً مركزاً من نتف لغة جنود ممزوجة بعيّنات من اللغة الفرنسية الشعبية وبالأخص من خلال شخصية الميّارة التي تبيع المؤن للعسكر: «[...] en voilà du nanan! (هذا شيء جميل)[46]!

(43) Lettre du 16 avril 1879.

(44) Stendhal, *Armance*, dans: *Romans et nouvelles*, t. 1, p. 117.

(45) Stendhal, *Le rouge et le noir*, dans: *Romans et nouvelles*, t. 1, p. 404.

(46) Stendhal, *La chartreuse de Parme*, dans: *Romans et nouvelles*, t. 2, p. 59.
أما السجّانة فقد كانت أكثر اهتماماً بالمال إذ قالت: «عندك ما ترش به؟» (المصدر المذكور، ص 54).

«فلوبير أيضاً لا يمارس البتة أكثر من هذا الأسلوب الملون شفهياً. في مسودّة من **مدام بوفاري** (في مشهد الفلاح الصغير الذي يأتي ليطلب من شارل معالجة الأب رُوُّو (père Rouault) كتب: « C'est-y vous qu'est le médecin (أنت الطبيب؟)»[47]؟ ثم عدّلها في النهاية لتصير: «Etes-vous le médecin? demanda l'enfant (سأل الطفل قائلاً: «أأنت الطبيب؟)»[48]؟ وهكذا نرى فلوبير يهرب ممّا هو رائج ليكتب بيتاً شعرياً غير مقفى! وكما الملك ميداس الأسطوري الذي كان يحوّل كل ما يلمسه إلى ذهب، كانت كتابة فلوبير النثرية الفنية تعطي بريقاً لكل ما تلمسه. في هذه الرواية، كانت اللغة على الطريقة النورماندية نادرة (le dinde بدل la dinde (ديك رومي) عند الأب رُوُّو) وربما لاإرادية، فنحن نجدها أساساً في جمل تعود إلى الراوي[49] (أم يجب أن نرى فيها «إدماجاً في الحكاية» يطال هذا الراوي حيثُ إن ضمير الـ «نحن» في الافتتاحية يستعيد الكلام كما لو أنه شاهد نورماندي؟). في رواية **بوفار وبيكوشيه**، نسمع اللهجة الفلاحية عند فكتور (Victor) وفكتورين (Victorine) فقط بشكل ظرفي حينما رغب الرجلان في أن يعلّماهما قواعد النحو. نكتشف فجأة ما لم يتمكن نقل أقوالهما من إسماعنا إياه حتى الآن: «كان هو وفكتورين يستعملان لغة فظيعة تقول mé itou بدل moi aussi (أنا أيضاً) وتقول bère بدل boire (شرب) و al بدل elle (هي) وأيضاً deventiau وiau [...]»[50]. وفي الرواية ذاتها، لا

(47) ذكرته: Claudine Gothot-Mersch, «Le dialogue dans l'œuvre de Flaubert», p. 117.

(48) Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, p. 14.

(49) تصفّح للتأكد طبعة Jacques Neefs وملاحظاته الخاصة بالأشكال المحلية في: *Madame Bovary*, le livre de poche (Paris: LGF, 1999).

(50) Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, p. 379.

نلاحظ أشكال لغة المعلم غُوي (Gouy) الذي لم يكن أفضل منهما، فردوده كانت منقولة في أغلب الأحيان بالأسلوب غير المباشر، وهو المورد الفلوبرتي الأساسي للتهرب من ركاكة العامية. ومع هذا، فإن هذه الشخصية تمتلك صوتاً خاصاً بها ونستشف من مداخلاته صورة الفلاح المحدود والماكر تحت مظهر ساذج. وهذا بالتحديد ما يهم فلوبير في اللغة، أن يقبض على ذهنية. لا يكمن أسلوب غُوي في عاهات لغوية، بل هو طريقة في إدراك الواقع الذي لا نسمعه فقط على أنه واقع خاص بفرد معين، بل هو يعبر عن «نمط» الفلاح في حوالى العام 1848. ومع ندرة استعماله في الرواية، جرى تحويله إلى نمط ليصير خلاصة. يمزج الحوار الفلوبرتي الأسلوب الفردي و«الأسلوب الاحترافي»، يقول فلوبير: «أي أسلوب مكرّر قديم هو الأسلوب الكنائسي! إنها لدراسة يجب القيام بها حول «الأساليب الاحترافية»! شيء ما يكون في الأدب موازياً لدراسة الأشكال الخارجية في التاريخ الطبيعي»[51]. ينبغي أن نسمع في اللغة ما هو مكرّر ومبتذل أي الترسبات الأيديولوجية. يبدو لي أن وجهة النظر هذه، المعبّر عنها كما لو أنها مشروع - «دراسة يجب القيام بها» - كانت بالتحديد واحدة من مهام الحوار في الرواية الواقعية حين يسمع كلام الفرد في بيئته وفي لحظته، وليس حين ينقل الجانب الصوتي والتركيبي والشكلي المشحون بالتقليد الهزلي فيتطفل على الإصغاء الحقيقي، ذلك أن وحول الشفهية تصبح في هذه الحالة حجاباً حاجزاً. ما تطالب به الرواية التاريخية يصحّ كذلك بالنسبة إلى الرواية الواقعية حتّى لو كانت تحكي عمّا هو معاصر، فما من كلام إلا تاريخي، وواقع في زمان ما وفي مجتمع ما، هو كلام قد صار مؤرّخاً بتاريخ محدد. وهذا جرح نرجسي مذلّ، فأنا لست سيد لغتي بالكامل لأنها

(51) Flaubert, Lettre à Louis Bouilhet, 5 octobre 1860.

تصدر عن الخطاب الاجتماعي وتردّ إليه، فيعمل الحوار الواقعي مستذكراً. كان الفصل حول الانتقال واللامباشر قد جعلنا نستشف أن الحوار دراسة أساليب والتقاط لغات جماعية. يلتقي بلزاك وفلوبير وبيتروني وهويسمان عند اعترافهم بهذه الحقيقة. ومن خلالها يعلون فوق صانعي الأسلوب الشفهي[52]، وهذه الصناعة طموح يقدر عليه هنري مونييه (Henri Monnier) أو بول دو كوك بموهبتهما المتواضعة: تقول دونيز في **بائعة الحليب في مونفرماي** «كلا، لا أحب أن «يبرطني» أحد هكذا.»[53] فتقترف الخطأ الصوتي نفسه الذي اقترفه جوزيف ليمان المقنّع بريشه لابي بريفو حين قال «النجس اللطيف»، ثمّ أضافت على طريقة موليير «أنا لا نجد هذا شريفاً». اللغات الأدبية الشفهية المتفق عليها، مع ما تحمله من صبغة فلاحية أبدية ولهجة ريفية ميؤوس منها، قد انفصلت عن الزمن وأخضعت على الأكثر لمراجعة حسب تبدلات القوانين الجمالية، وهي على عكس الأساليب الاحترافية، توقظ مخيال لغة مثبتة حتى في انحرافاتها. ويتراءى لنا فيها الحنين إلى لغة لا تاريخ لها، ولا تصنع التاريخ. كيف يمكن للامسموع أن يظهر في هذه اللغة المتفق عليها؟ إن النغم يمحي الكلمات. وقد كان بلزاك، حينما يريد أن يبرز وميض «حقائقه الأبدية» عند الكتابة، يلجأ باختصار إلى هذه اللغات المتفق عليها، قبل أن يعود بسرعة إلى الواقع.

الإثنوألسنية الروائية

أرى في المسعى وراء الأساليب الاحترافية كلغات في

(52) بيد أن سيلين سيبين أن ما من مشروع يلغي الآخر، ففي رواياته تتورخ الأساليب الشفوية.

(53) Paul de Kock, *La laitière de Montfermeil* (1827), p. 15.

في القرن التاسع عشر. وهو مسعى يجعل ما سمعه ديديرو في رواية ريتشاردسون أكثر جذرية، إذ يبنى الروائي من خلال الحوارات علم اجتماع اللغات. في روايات لاكلو أو دورا التراسلية، كانت الاختلافات اللغوية تعبر أساساً عن اختلافات نفسية، هذا لأن الشخصيات الروائية تنتمي في كل الأحوال إلى عالم اجتماعي متجانس نسبياً. كنا أولاً أمام لغات فردية تتواجه. من المؤكّد أن هذا البعد مازال قائماً، لكن الرواية الواقعية في القرن التاسع عشر التي تمثل مجتمعاً ممزوجاً (أي المجتمع الديمقراطي الوليد) تقبض أيضاً على تعددية اللغات الاجتماعية: «تحمل لغتنا اليوم لغات خاصة بقدر ما تحمل الأسرة الفرنسية الكبيرة تنوعاً بشرياً»(54) كما كتب بلزاك يقول في رواية **مدام فيرمياني**. كيف يمكن أن نصدّق بعد هذا بوجود دليل ثابت يسكنه العقل الشامل، دليل متخلص عند الحاجة من نفايات الخيال المخيّب للآمال؟ عند نهاية القرن، سيلتقي علم الاجتماع بالمعرفة الروائية: «[...] في مجتمع واحد، تحمل الكلمات ذاتها في أغلب الأحيان معانيَ مختلفة بالنسبة إلى مختلف الفئات الاجتماعية. إن هذه الأخيرة تستعمل ظاهرياً الكلمات ذاتها، ولكنها لا تتكلم اللغة ذاتها»(55). تبخّر حلم الشمولية فاللغة تتفتت.

ولكلّ بحسب لغته. تستخلص الكتابة الروائية التبعات: «بقدر ما أن الفلاحين الملكيين الثائرين ينهبون عربات الجمهورية، وبقدر ما أن فوتران يتكلم مثل المحكومين بالأشغال الشاقة ودو مارسيه يكتب بأسلوب الرجل الشاب ومدام دو مورسوف تكتب كامرأة مؤمنة

---

(54) Honoré de Balzac, *Madame Firmiani*, dans: *La comédie humaine*, t. 2, p. 142.

(55) Gustave Le Bon, *Psychologie des foules* (1895), p. 62.

ووحيدة وخاشعة، بقدر ما لويس لامبير (Louis Lambert) وسيرافيتا (Seraphita) يتحدثان ويعملان كما يجب أن يتحدث الصوفيون ويعملون»[56]. كان دورا يطالب بألا تتحدث العاشقة مثل العاشق، بيد أن الطموح قد تزايد بشكل كبير منذ ذلك الحين. الكلام والعمل، الكلام والنهب: الكلمات تترجم كينونة. تقدّم **الملهاة الإنسانية** مدوّنة مبعثرة من اللغات كما لو أنها معرفة تعاني بسبب حرمانها الوقت الكافي للتبلور، ولكنها مفصلة بشكل خارج عن المألوف حسب ثوابت جديدة بتحقيق سوسيولوجي:

-السن («صرخ الرئيس الذي استعاد، ككل المسنين، العبارات التي ألِفها في شبابه»، «كما كان آباؤنا يقولون»)؛

-الجنس (يتحدث بلزاك في **فيزيولوجيا الزواج** (*Physiologie du mariage*) عن «خصوصيات» الكلام الأنثوي)؛

ـ الطبقة («قليلاً ما تبدي عامة الشعب ملاحظات وهي تحكي حكاية؛ هي تقدّم الحدث الذي لفتها وتترجمه كما تشعر به»؛ «يسموّن كل البورجوازيين المنسحبين تجاراً سابقين»؛ «من تحالفات فوبور سان جرمان والثروات إلى اختلاط الأعراق، لم تكن تجهل شيئاً مما هو أساس لغة الصالونات حيث يدور الكلام عن لا شيء»)؛

ـ المهنة («بقدر ما في فرنسا من مهن، فيها من لغات خاصة»؛ «كان يقول لمواساتها أقوالاً شائعة ومألوفة بين أصحاب مهنته [كتّاب العدل] الذين يلتفّون حول الآلام ويتركون عليها آثار كلمات جافة تنجس قدسيتها»).

---

(56) Honoré de Balzac, *Préface du «Livre mystique»*, dans: *La comédie humaine*, t. 11, p. 502.

ـ الجغرافيا («وكانت التعليقات والسخريات التي لا نهاية لها كما يعرف الناس كيف يطلقونها في باريس»؛ «هذه النميمة الحقيرة التي تشكل خلفية اللغة في المناطق»)[57].

يحيي الولع بالتفاصيل هذه التحديدات فيخلط بين الثوابت. وهكذا لغة النساء المميزة بشدة في **الملهاة الإنسانية** تنقسم أحياناً إلى لغة الدوقات، أي النساء المحترمات، وإلى لغة النساء الضروريات. في **مآسي الحياة الزوجية الصغيرة** (*Petites misères de la vie conjugale*)، نجد أربع رسائل (لنكون في مجال لاكلو ونقوم بتدريب على الكتابة) هي بمثابة محاكاة أدبية تهكمية حول موضوعة واحدة، لأساليب المرأة الوضيعة الأصل والسيدة النبيلة والبورجوازية والممثلة[58]. مؤكّد أنه يجب ألا نعتبر كلّ هذا معرفة حقيقية، تماماً كما في حالة بلزاك الذي كان يقترح «اقتصاداً وقائمة اسمية بالأصوات». إن المخيال يتطفل على الفهم محققاً متعة قصوى للقارئ، كما حينما يظن بلزاك أنه تعرف على لغة البخلاء. والمقصود في ما يلي هو فونتونيل (Fontenelle): «كان يقول كلمات تلخص الحديث ولا يتحدث أبداً. عرف تماماً كم أن الحركة الصوتية تتسبب بخسارة هائلة في السوائل. لم يكن قد رفع صوته في أي مناسبة من

---

(57) على التوالي في: *Les méfaits d'un procureur du roi* (ébauche), t. 12, p. 420, *Les paysans*, t. 9, p. 62; *Physiologie du mariage*, t. 11, p. 1147; *Un drame au bord de la mer*, t. 10, p. 1176; *La cousine bette*, t. 7, p. 158; *Entre savants* (ébauche), t. 12, p. 546; *Ursule Mirouët*, t. 3, p. 774; *La recherche de l'absolu*, t. 10, p. 765; *Les Marana*, t. 10, p. 1072; *La muse du département*, t. 4, p. 641.

(58) Balzac, *Petites misères de la vie conjugale*, dans: *La comédie humaine*, t. 12, pp. 163-164.

كذلك في بداية **مدام فيرمياني**، تقلد الكتابة حول موضوع معين (من هي البطلة؟) أصواتاً باريسية مختلفة: الإيجابي، المتنزه، تلميذ المدرسة الثانوية، ملحق السفارة.

مناسبات حياته، ولم يكن يتكلم في العربة لئلا يكون مجبراً على رفع صوته»[59]. يمارس غوبتشك (Gobseck) أيضاً طريقة الكلام الصحية نفسها: «[...] كان هذا الرجل يتوقف في منتصف كلامه ويصمت عند مرور عربة حتى لا يقسو على صوته»[60]. وكذلك لغة غرانديه فهي معدودة بدورها. تساهم هذه القربى في صنع نماذج من الكلام وتراكم الملاحظات لتكتسب قوة القانون: «أربع جمل دقيقة أشبه بمعادلات جبرية كان يستعملها لمواجهة وحل كل مصاعب الحياة والتجارة هي: «لا أعرف، لا أقدر، لا أريد، سنرى. لم يكن يقول أبداً لا ولا كلا، ولم يكن يكتب البتة»[61]. سلوك كهذا يطيل العمر إلى ما وراء المئة عام. يفرض عالم بلزاك على النظرية تأثيرات اللحظة، ويبقى أن ثمة حقيقة تتعزز وهي أن «لغتنا تحمل عدداً من اللغات الفردية يساوي عدد التنوعات البشرية». إن ما تفترضه مسبقاً هو المهم («ثمة لغة خاصة بالدوقات»)، أكثر أهمية من مضمون الجمل (فـ «عمق الكلام عند الدوقات يختصر بـ»). رواية فقه اللغة البلزاكية مهمة في تاريخ الأدب ليس من حيث عناصر المعرفة التي قد تقدّمها وموثوقيتها، ولكن من حيث الصورة المعرفية التي تعرضها والاعتراف بضرورة الإصغاء المختلف إلى ما يقال حتّى نسمع مبدأ الجمل وراء تتابعها الخطي ونطال «عمق اللغة» حسب التعبير المحبب إلى بلزاك.

تستكشف رواية فقه اللغة هذه الأعماق. يكرّس هوغو في **البؤساء** كتاباً للأرغة حتى يسمع في عمقه إحدى لغات الاحتجاج[62].

(59) Balzac, *Théorie de la démarche*, dans: *La comédie humaine*, t. 12, p. 293.

(60) Balzac, *Gobseck*, dans: *La comédie humaine*, t. 2, p. 965.

(61) Balzac, *Eugénie Grandet*, dans: *La comédie humaine*, t. 3, p. 1035.

(62) هو الكتاب السابع في الجزء الرابع، وقد بيّن غي روزا (Guy Rosa) أن الإصغاء إلى الأرغة قد تغيّر من بلزاك إلى هوغو: من «لغة الجريمة» في: *Splendeurs et misères des* =

وبهذه المناسبة، يعتبر أن مهمة الروائي إحصاء لغات العصر حتى الهامشية منها أو التي كتب عليها الزوال، يقول: «إن سماع المعطيات التي تثمر عن مراقبة المجتمع وخدمة الحضارة بحدّ ذاتها يمرّ عبر انتشال ولو جزء من لغة ما تحدث بها الإنسان ودعمه، أي واحد من العناصر الجيدة أو السيئة التي تتألف منها الحضارة أو تتعقد بها، وكانت ستضيع في النسيان أو ستقع في الهاوية لولا إنقاذها[63]». هذا حال الأرغة، وأيضاً لغة الدير في بوتي- بيكبوس (Petit-Picpus) أو حتّى أحاديث الملكيين في صالون السيدة دو ت. (Mme de T.) حين يلتقط الروائي العقليات في اللغات فهو يكتب تاريخ العادات الاجتماعية. هل نقول عنه أنه عالم إثنولغوي؟ في أي حال، لقد عاصر بلزاك وهوغو العالم اللغوي فيلهلم فون همبولت (Wilhelm von Humboldt) الذي رفع النحو المقارن إلى مصاف الأنثروبولوجيا المقارنة وعمل هو أيضاً على استخراج عمق اللغات قائلاً أن أنماط التفكير ترتسم في اللغات حيث يمكن أن نقرأ قدر الشعوب التاريخي والثقافي. بيد أننا نرى الفرق فوراً: تشكل الأمم والشعوب إطار فكر همبولت الذي يشتمل على حلقات طويلة. يعترف فقيه اللغة أحياناً بأن التواصل قد يشوبه سوء الفهم لأن كل متكلّم يحمّل الكلمات حساسيته الخاصة وفكره الخاص. ولكن، على الرغم من هذا، وهذا هو المظهر الأكثر أهمية، اللغة هي التي تحدّد الأمة، وهي التي ينطبع فيها الطابع القومي. تحفّز اللغة وتقنّن نمو ثقافة ما. ويعني تلقي اللغة الارتسام في تاريخ، والمساهمة في قدر تحدّد توجهاته في كنف هذه اللغة: «إذ تعتمد الطبيعة الإنسانية في

= *courtisanes* إلى «لغة البؤس» في **البؤساء**. تكتسب اللغة ذاتها معنى جديداً. انظر: Guy Rosa, «Essais sur l'argot: Balzac et Hugo».

(63) Hugo, *Les misérables*, t. 3, p. 13.

نموها على اللغة، يمكن أن نستخلص فوراً تعريف الأمة ونتصور أنها مجموعة بشر منهمكين في تشكيل لغة ما بطريقة محددة»[64]. اللغة تجمع المجتمع بينما تبيّن رواية فقه اللغة، بما هي إثنوألسنية الفِرَق، تفتّت اللغة. فلا تعود هذه الأخيرة تعكس رؤية للعالم، بل تصير مركز لغات عديدة غالباً ما تكون عوراء. إن المجتمع الحديث قد فتّت الأمة وعلى هامش معارف العصر، تحوّلت إثنوألسنية الرواية إلى علم اجتماع اللغات.

في غداة العصر الكلاسيكي، تخترع رواية فقه اللغة، أو تعيد اختراع واقعية لغوية جديدة تلك التي عرفها هوراشيوس في كتاب الفن الشعري ومارسها بيتروني. لا شك في أننا نستطيع أن نضيف أكثر من اسم على هذا التاريخ المقطوع: من رابليه (Rabelais) بالطبع الذي استخدمه باختين (Bakhtine) ليضع نظرية الحوارية، والذي أعاد القرن التاسع عشر اكتشافه، إلى مسرح شكسبير الذي تأمل به الرومنطيقيون ومعهم فلوبير مروراً ربما برواية التشرّد الإسبانية. ليس من السهل القيام بجَرْد المكتبة، ولكل واحد منا مكتبته. (فهل كان سوريل (Sorel) وفوروتيار (Furetière) لايزالان جزءاً من الذاكرة الجماعية؟ وهل كان لريتيف دو لابروتون (Rétif de la Bretonne) يوماً أي أهمية؟) نلاحظ، على الأقل، أن بلزاك، في «مقدمة» **الملهاة الإنسانية** قد اعترف بسَلَفين له هما والتر سكوت وبتروني. ويبدو كذلك، أن ثمة جنسين قد مارسا دوراً يقظوياً في تاريخ الواقعية اللغوية، وهما الرواية التراسلية والرواية التاريخية، علماً أن **الأولى** تنقل الكلام وتسعى **الثانية** إلى التأكد من أصالته حيث

(64) Wilhelm von Humboldt, *Introduction à l'oeuvre sur le kavi* (1830-1835), p. 324.

إنه موضوع الاثنتين. وأيضاً في حالة بلزاك، يكفي أن نقرأ تقاريره عن الرواية التاريخية وهي جنس روائي يحمله على التفكير بأن الكلام مرتبط بالتاريخ، وأنه يتعين على الروائي أن يبيّن هذه التأريخية. وفي النهاية، مهما كانت الكتب في المكتبة، فإن الوضع التاريخي الذي يعيشه روائيونا، فقهاء اللغة، والإحساس بأن ثمة من «تطاول على اللغة» هو الذي يحمل أشخاصاً مثل بلزاك وستاندال وهوغو وفلوبير إلى طرح التساؤلات على اللغة، وإلى تمثيلها بشكل مختلف من دون الاكتفاء بنقل اللغة الشفهية نقلاً ظرفياً وهو ما يجعل الواقعية تنقلب بسرعة إلى المتعارف عليه. هذا لأن هدف الواقعية اللغوية ليس تقليد الكلام ولكن شرحه.

تحتوي رواية فقه اللغة على معرفة إثنولغوية، فلننسب إليها أصلاً رمزياً في واحد من مشاهد **إيفانُوي** (*Ivanhoé*) لوالتر سكوت الذي أُغرم به الرومنطيقيون الفرنسيون. يشرح وامبا (Wamba) المجنون إلى غورث (Gurt) قائلاً إن الحيوانات تحمل اسماً بجذر سكسوني طالما أنها من الماشية الحية التي يحرسها السكان المحليون، بينما تتزين باسم من أصل فرنسي حينما يقدم لحمها على مائدة المنتصرين النورمانديين: (ox) مقابل (beef)، (swine) مقابل (pork)، أو أيضاً في ما يتعلق بالعجل (calf) مقابل (veal -calve) مقابل (Monsieur le Veau) (السيد العجل)، كما يقول النصّ الأصلي: «[...] يبقى سكسونياً طالما أنه بحاجة إلى عناية راعي البقر ويكتسب اسماً نورماندياً متى أصبح مادة يولم بها»[65]. اصطبغت اللغة الإنجليزية باللاتينية بعد مرور وليام الفاتح. وبيّنت مفردات هذه اللغة من خلال تركيبتها ذات القعر المزدوج موازين

(65) Walter Scott, *Ivanhoé*, p. 31.

القوى التي تعتمل في مجتمع بين المحتل الثريّ والسكان المحليين المستعبدين. كان لملاحظة المجنون أن حملت غورث على التفكير. وحين قُرئت في فرنسا في عهد عودة الملكية، ألم تكن تحمل ما يحدّث المخيال؟ يروقني أن أرى في هذه الصفحة من رواية **إيفانُوِي** شهادة ميلاد رواية فقه اللغة.

الفصل السادس
بابل اللغات

لو أن لغة الفلسفة والأخلاق والسياسة لغة دقيقة، لكانت الحقائق التي تتحدث عنها هي أيضاً مثبتة بشكل صارم مثلما هي مثبتة الحقائق الرياضية، ولكانت كلّ الصعوبات مذلّلة؛ وبدل فوضى الآراء التي تحزن أنصار النظام، لرأينا سيادة اتفاق تام مرتكز على عقائد متجانسة ومقبولة عالمياً.

جان جاك سيفرين دو كاردايّاك (Jean-Jacques Séverin de Cardaillac), *Etudes élémentaires de philosophie.*

تمثّل **الملهاة الإنسانية**، بوصفها حالة الخطاب الأولى، حقبة الكلمة العنيفة التي تمتد من الثورة الكبرى إلى ثورة العام 1830. تتحدث الحكايات فيها عن انشقاق في الدلائل، يرويه بلزاك في «**الثوار الملكيون**»، وهي الرواية الأولى التي اعترف بها، وهو انشقاق سيشكل جذر الحلقة القادمة من الروايات حيث لم تعد تستعمل الشخصيات فيها اللغة ذاتها فتجهض الحوارات. لقد ذكرت في المقدمة العامة المشهد بين جيرارد، الضابط الجمهوري، ومونتوران، المبعوث الملكي، حيث يتخلى الكلام منذ البداية عن مهمة الإقناع

فينتصب الواحد منهما ضد الآخر كما يحصل في شكل اللغة المأسوية المتضمنة ردوداً سريعة وعنيفة يصطدم فيها كيانان من دون أي تنازل ممكن: «فصرخ المركيز وقد خرج عن طوره: أيتهمون ملكاً! / ورد جيرارد بنبرة احتقار: أيحارب فرنسا! فقال المركيز - هذه تفاهات، / وقال الجمهوري - هذا قتل أب. / ليرد المركيز - بل قتل ملك!(1)» لقد استعملت تراكيب الجمل المتوازية والكلمات المتشابهة لإبراز الاختلاف وزيادة حدة التصلب. بين «قتل الأب» و«قتل الملك» يتحول الجدال المستحيل إلى سباب عامله المشترك الوحيد كلمة «قتل»(2) التي تؤكد أن الصراع قد أصبح صراعاً حتى الموت.

تواصل انقسام اللغات وبقي هو حال الخطاب إبان عودة الملكية. وقد كان هذا الأمر شديد الوضوح في **مشاهد من حياة الأقاليم** (scènes de la vie de province). تمترست المجموعات الاجتماعية في مناطق تأثيرها وتحاشت اللغات بعضها بعضاً وتجاهلت الواحدة منها وجود الأخرى. وإذا كان التاريخ لا يصنع في الأقاليم، إلا أنه يحتفظ به في ذاكرة اللامساومة. احتفظت أسرة مركيز

---

(1) Honoré de Balzac, *Les chouans*, dans: *La comédie humaine*, t. 8, p. 1049.

(2) [يعبر بالفرنسية عن «قتل الأب» بواسطة لاحقة لاتينية (cide) تضاف إلى كلمة «أب» فتنحت كلمة واحدة هي (parricide) وكذلك الأمر بالنسبة إلى قتل الملك (régicide)]. شدد ماكس فراي (Max Frey) على أن هذه اللاحقة كانت غزيرة النتاج في عهد الثورة فقد أعطت على سبيل المثال قتل الحرية (liberticide) وقتل الوطن (patricide) وهي مفردات مستحدثة آنذاك (*Les transformations du vocabulaire français à l'époque de la revolution (1789-1800)*, p. 144)

وقد وقعت أيضاً على «قتل الإنسانية» (humanicide) بقلم غراكوس بابوف (Gracchus Babeuf) في حين أن «قتل الله» (*déicide*) وهي لفظة قديمة بالطبع قد شهدت تواتراً لا مثيل له في عصر الكائن الأعلى.

ديسغرينيون (marquis d'Esgrignon) مثلاً بطريقة كلامها الواضحة حتّى في عصر «المغتصب» بونابرت: «هنا، الإمبراطور والملك لم يكن يوماً سوى السيد دو بيونابرت؛ وهنا الملك هو لويس الثامن عشر وكان آنذاك في ميتو (Mitau)، وهنا كانت المقاطعة هي الإقليم على الدوام وكانت الولاية إدارة للشرطة وجباية للضرائب»(3). بعد العام 1815، صارت تسمع فيها لكنات ملكية بالطبع: «انتمى المركيز بالضرورة إلى هذا الشقّ من الحزب الملكي الذي رفض أي تعامل مع أولئك الذين لا يسميهم الثوريين، بل الثائرين، والذين يطلق عليهم باللغة البرلمانية اسم الليبراليين أو الدستوريين»(4). وهكذا، يقوم الراوي بترجمات تضفي بريقاً على المرادفات غير التامة. كذلك في **العانس** (*La Vieille fille*)، يتجسد التنافس بين اللغات من خلال المواجهة التي قامت بين دو بُوسكييه (du Bousquier) وهو رأس حربة الليبرالية الذي عمل في خدمة الحكومات الثورية وتميز بـ «الكلمة المختصرة والصلفة»، وبين الفارس دو فالوا (chevalier de Valois) الذي يخلب ألباب سامعيه بحديثه القائم على طراز النظام القديم: «[...] حازت نبرة هذا الصوت المتوسطة الغنية إعجاباً وكانت شبيهة بنبرات البوق الإنجليزي المقاومة واللطيفة، القوية والمخملية»(5). يدفع المخيال تناقضات اللغات الاجتماعية حتى تطال

---

(3) Honoré de Balzac, *Le cabinet des antiques*, dans: *La comédie humaine*, t. 4, p. 974.

في منطقة نورماندية أخرى ولدى ستاندال، تنادي مركيزة دو ميوسان (marquise de Miossens) رئيس بلدية كارفيل (Carville) بـ «السيد عضو البلدية» (*Lamiel*, dans: *Romans et nouvelles*, t. 2, p. 882).

(4) Balzac, *Le cabinet des antiques*, t. 4, pp. 977-978.

(5) Honoré de Balzac, *La vieille fille*, dans: *La comédie humaine*, t. 4, pp. 830 et 814.

الإلقاء ونحصل من ناحية على عضو جميل يمتاز به المتكلم الممتع، ومن ناحية أخرى على لفظ يحتفظ بعنف التاريخ وهو أشبه بصوت ساطور. سيحمل شارفيه (Charvet) كذلك هذه النبرة الثورية: «[. . .] حمل صوته نبرات جافة كالساطور [. . .]»[6]. في لهجة الجسد يصدح أحياناً صدى التاريخ، فأشباح المجلس التأسيسي تسكن النفوس. قتل الأب/ قتل الملك، مخملي/ صلف، يتعين على المرء أن يختار كلماته وصوته. وهكذا تندثر صحيفة دايفد سيشار (David Séchard) لأنها لم تتخذ موقفاً بين لُومو (l'Houmeau) وهي منطقة البورجوازية التجارية وأنغوليم العليا (haut Angoulême) موطن المحافظين. لم يكن لديه نبرته الخاصة فلم يحدّث أحداً: «كان دايفد لامبالياً بردة الفعل الدينية التي أنتجتها عودة الملكية في الحكومة، كما كان لامبالياً بالليبرالية، فاحتفظ بأكثر أنواع الحيادية ضرراً في المجالين السياسي والديني. قد وجد في عصر وجب فيه على تجار الأقاليم أن يعلنوا عن رأي حتى يحصلوا على زبائن، إذ كان ينبغي الاختيار بين ممارسة الليبراليين وممارسة الملكيين»[7]. أما دايفد الحالم المغرم فهو لايزال يؤمن بلغة من دون تاريخ.

من المؤكّد أن بلزاك يحلم بهذه الفكرة من وقت إلى آخر فيعيد إحياء الأسطورة الكلاسيكية التي تحكي عن لغة فرنسية واضحة بطبيعتها وشرعية بعالميتها. هو يفعل هذا حتى في أعماله المتأخرة، ولو في جملة واحدة، قائلاً: «إن فرنسا بوق العالم نوعاً ما بفضل لغتها الواضحة»[8] على لسان الراوي في رواية **أورسول ميرُويه**

---

(6) Emile Zola, *Le ventre de Paris*, dans: *Les Rougon Macquart*, t. 1, p. 710.

(7) Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, dans: *La comédie humaine*, t. 5, p. 137.

(8) Honoré de Balzac, *Ursule Mirouët*, dans: *La comédie humaine*, t. 3, p. 604.

(*Ursule Mirouët*). وفي مكان آخر، يوكل إلى شخص آخر، والد مودست مينيون الرصين (Modeste Mignon) وهو بمثابة نسخة حكيمة عن الراوي وعن ريفارول، مهمة الثناء على اللغة الوطنية حين يقول: «[...] إن تفوق فرنسا ينجم عن حسها السليم، وعن المنطق الذي تفرضه على الفكر لغتها الجميلة التي هي عقل العالم»[9]! بقي السيد مينيون إنساناً من حقبة «الأنوار». لم تعد ملفوظات كهذه، حين تصوَّر على أنها حقائق نهائية، قادرة سوى على جعلنا نبتسم أمام هذا التبجح المضحك (وغير الاستثنائي البتة في تلك الفترة: في العام 1835، جعل كاتب مقدمة **قاموس الأكاديمية** [أهو فيلمان (Villemain)؟] من اللغة الفرنسية لغة «الحضارة» الإلزامية في حين اعتبر غوستاف بلانش (Gustave Planche) أن فيلمان فاتر بعض الشيء، فأصدر حكماً بعد سنة يقول إن اللغة الفرنسية هي «الأوضح والأدق من بين كل اللغات الأوروبية»[10]. ولنشير هنا أيضاً إلى تأكيد من طرف الراوي ينزلق من ريفارول إلى همبولت حين يقول إن مبدأ النظام «مكتوب في عمق لغتها [لغة فرنسا] الواضحة والصافية، وستظل اللغة على الدوام الصيغة الأكثر عصمة بالنسبة إلى الأمة»[11]. إن الجمل القليلة، في **الملهاة الإنسانية** التي تمجد عالمية اللغة الفرنسية أو «طبيعتها» التي لا تقارن، تسير بعكس ما تكشفه

---

(9) Honoré de Balzac, *Modeste mignon*, dans: *La comédie humaine*, t. 1, p. 604

(10) Gustave Planche, «De la langue française», (1836), p. 367.

يعترض بلانش على مقدمة القاموس *Dictionnaire de l'académie* التي تثني على اللغة الفرنسية وتتوقع انحطاطها بينما هو يرى أنها لا تزال تتقدم بتأثير إصلاحات تناظرية تشهد على العقل الفاعل الذي يضفي مزيداً من المنطق على نظام اللغة.

(11) Honoré de Balzac, *La duchesse de Langeais*, dans: *La comédie humaine*, t. 5, p. 926.

الحكايات من كوكبة اللغات الاجتماعية التي تدعي كل واحدة منها أنها تمسك بزمام الحقيقة. تشي هذه الإعلانات الحماسية بوجود صوت قديم ينكر الحقيقة كنوع من مقاومة سلبية تحمل حنيناً إلى التاريخ وحلماً يصبو إلى الجمود ويكبت للحظة الحقيقة البديهية بينما تقدّم الروايات اللغات في حالة تطور وصراع. لا يكمن ما يعرفه بلزاك في تأكيداته المتسرعة، ولكن في ما تكشفه الحكايات وتعيد كشفه بصبر ومن دون كلل. لا يصاغ الفكر الروائي بواسطة زمن الحاضر المعبر عن حقائق عامة، بل هو يمارس في الماضي المنقضي ويختبر في أنبوبة اختبار الخيال القصصي حيث يضع بلزاك اللغات في مواجهة مع الواقع. ويتحول تقديم الكلام في الرواية إلى تساؤل حول التاريخ وما سيؤول إليه. وإذ تعاود الشخصيات الظهور، ترجع أنماط من اللغة معها وترسم سلسلة نسب الحداثة من رواية «**الثوار الملكيون**»، إلى رواية **نائب دارسيس** (*Député d'Arcis*). تحتوي **الملهاة الإنسانية** على تاريخ للكلام يروي ندرة البعض وظهور البعض الآخر، والتنافس بينهما على إيقاع التحولات الاجتماعية. سنتابع هنا هذه الحركة بفضل بلزاك ولكن أيضاً بملاحظة بعض الامتدادات عند مكمّلي رواية فقه اللغة. نستشف من الحوار البلزاكي فكراً تطورياً، فاللغة موجودة في التاريخ كما أن التاريخ يتكلم في اللغة.

انطفاء بعض الأصوات

تدرك **الملهاة الإنسانية** انقسام اللغات وتضعها بشكل تراتبي حسب تأثيرها. وهكذا نجد أن بعضها يندثر إذ إنه لا يتكيّف مع العالم الحديث فيتفتت. تجعلنا الرواية البلزاكية نشهد موت اللغات وتحملنا على التأمل قياساً بالانتقال غير المحسوس من حالة لغة حية إلى حالة لغة ميتة. في **الملهاة الإنسانية**، استعملت استعارة اللغة

الميتة في بعض المشاهد للتشديد على بعدها الرمزي. وهكذا، خلال مشهد الدكتور مينوريه (docteur Minoret) في نزعه الأخير، وهو فولتيري من النظام القديم اعتنق من بعدها الكاثوليكية، قالت مدام كريميار (Mme Crémière)، خبيرة الجلود، كلمة ضربت على الوتر الصحيح لمرة على الأقل وهي: «إنها لغة تنطفئ»[12]. كما نجد رداً مشابهاً تورد صياغته الغريبة أثراً في المعنى عند شخصية في حكاية أخرى تذكر اسم نابوليون المحظور بعد معركة واترلو فتقول: «كفى، سيقفل فمنا وتموت لغتنا»[13] ولنفكر أيضاً بهذه الجملة الاعتراضية من رواية **كولونيل شابير** (Colonel Chabert) التي جعلت كلاماً من الإمبراطورية يبدو كأنه لغة اختفت: «سيدي، قال المرحوم»[14].

بعد العام 1815، نقع أيضاً في **الملهاة الإنسانية** على كبار البكم في عهدي الثورة والإمبراطورية وهم يمثلون كل ما كان ممكناً ولم يحصل في التاريخ. يشكلون أنماطاً حقيقية وحراساً مؤمنين بمثال يدلّلونه في دواخلهم ليكونوا صوراً عن اللغات المكَمَّمة. هذه هي حالة ديروا (Desroys)، الجمهوري القليل الكلام، الشخصية الثانوية التي «تختفي» (عُزل في العام 1824 ولن نعود نسمع عنه في **الملهاة الإنسانية**)، ولكنها شخصية ذات خصوصية مؤكّدة: «ديروا، الرجل الغامض في القسم، قليل الكلام، لم يكن يتعاطى مع أحد [...]. جمهوري في سرّه، معجب ببول لويس كورييه (Paul-Louis Courier) وصديق ميشال كريتيان (Michel Chrestien)، كان يتوقع من الزمن والمصلحة العامة انتصار أفكاره في أوروبا»[15]. لا تفقد هذه

---

(12) Balzac, *Ursule Mirouët*, dans: *La comédie humaine*, t. 3, p. 911

(13) Balzac, *Une double famille*, dans: *La comédie humaine*, t. 2, p. 33.

(14) Balzac, *Le Ccolonel Chabert*, dans: *La comédie humaine*, t. 3, p. 323.

(15) Balzac, *Les employés*, dans: *La comédie humaine*, t. 7, p. 987.

اللغة الأمل في أن تستخدم مرة أخرى. في المقابل، فرض على البونابرتيين صمت لا عودة عنه. كما أن إعاقة غوندران، وهو الشخص الذي «لا يتكلم كثيراً بطبيعته»(16)، تُقرأ أنها رمز: فمهندس الجسور العسكري في خدمة الإمبراطور قد فقد السمع عند اجتياز نهر البيريزينا (Berezina) إبان الحرب ضد روسيا. وببساطة، «حينما يتحدث غوغولا (Goguelat) عن نابوليون، يبدو وكأن مهندس الجسور يحزر كلماته عند النظر فقط إلى حركة شفاهه»(17). تستعيد الكلمات معنى في أعجوبة اللحظة. الحكاية الملحمية إعادة إحياء، تنقل إلى ذلك الوقت، إلى زمن آخر ولغة أخرى. كيف يمكن لغوندران أن يصدق موت الإمبراطور هو الذي يسمع صوته باستمرار؟ غوندران أصمّ مثلما بطلة **الوداع** (*Adieu*) مصابة بحبسة كلامية، فأمراض الجسم ومرض الكلمات هي استعارات لعذاب التاريخ. وتقتصر لغة ستيفاني (Stéphanie) التي مرّت هي أيضاً بالبيريزينا، على الكلمة التي تختّم كل شيء: «الوداع! هذه الكلمة التي هي اللغة كلها بالنسبة إليها، كانت نادراً ما تقولها في السابق»(18). أضف إلى هذا، أن هذه اللغة منزوعة الحياة: «قالت «الوداع، الوداع، الوداع!» من دون أن تنقل الروح أي نبرة إحساس في هذه الكلمة/ هو انعدام شعور العصفور الذي يغرد لحنه»(19). نشيد البجع حين يغيب النسر. ليست كلمة كامبرون (Cambronne) السامية والحماسية في **البؤساء** هي التي تشكل تاريخاً، فالأصوات

---

(16) Balzac, *Le médecin de campagne*, dans: *La comédie humaine*, t. 9, p. 456.

(17) المصدر نفسه، ص 457.

(18) Balzac, *Adieu*, dans: *La comédie humaine*, t. 10, p. 1002.

(19) المصدر نفسه، ص 1005.

عند هوغو لا تنطفئ وهو لا ينتهي أبداً من الكلمات الأخيرة. بيد أن بونمرسي (Pontmercy)، والد ماريوس (Marius)، يجد نفسه في وضعية شابير، أمام حالة لغة عصية الفهم: «لست أدري إن كنت أنا من لم يعد يفهم الفرنسية أو أنت من لم يعد يتكلمها، ولكن الواقع هو أني لا أفهم»[20]. ريفارول، فيلمان، بلانش، أين أنتم؟

ابتكر بلزاك نموذج الثائر المكتئب صاحب الكلمة المكبوتة حين أبرز شخصيات صامتة. وسنجد مثلها في روايات النصف الثاني من القرن بعد أن يُمنى ربيع الشعوب بالفشل. إن للصمت عودات، وفي عهد نابوليون الثالث، فقد روجمبار (Regimbart) أوهامه. لم يكن كثير الكلام في بداية رواية **التربية العاطفية**، ثم تخلى عن التبشير بكلمة التاريخ: «[...] وكل نصف ساعة، كان [روجمبار] يطلق هذه الكلمة: «بوك!»، بعد أن اختصر لغته إلى ما لا غنى عنه فيها»[21]. من المؤكد أن سخرية فلوبير تنقص من شعرية النموذج البلزاكي (هذا لأن فلوبير، على عكس بلزاك لا يعرف كيف يكتب ضد قناعاته أو ضد غياب قناعاته) ولكن مأسوية الإنسان الوحيد الذي حلم بالأخوة تظل قائمة. في رواية **جوف باريس** أيضاً، يعاود الشبح الظهور باسم روبين مع قبعة وكأس روجمبار، الأبكم الأبدي. كما لو أن الصمت قد كتب على وجهه: «أسند ذقنه على مخروط العاج في عصا غليظة أمام كأس مملوءة، وكان فمه ضائعاً في أعماق لحية كثّة إلى درجة أن وجهه بدا أبكم ومن دون شفاه»[22]. كان زولا

(20) Victor Hugo, *Les misérables*, t. 2, p. 192.

أراد مدعي عام الملك أن يمنع الكولونيل من عهد الإمبراطورية من أن يضع وسام جوقة الشرف.

(21) Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale*, p. 473.

(22) Emile Zola, *Le ventre de Paris*, dans: *Les Rougon-Macquart*, t. 1, p. 707.

يحب أن يرسم بُكْم التاريخ هؤلاء، ولنتذكر صورة بيرو دو شاتل (Béraud du Châtel) المهيبة، والد رينيه (Renée) الذي يعيش حاجزاً نفسه في منزله الخاص في حيّ الماريه (Le Marais) من دون أن ينبس بكلمة، بمعزل عن الحداثة[23]. ما يقوله حرف «دو» في اسمه هو نبل البورجوازية التي كانت تحمل مثالاً أعلى، والتي صنعت الثورة، لا البورجوازية التي تراهن على أعمال هوسمان (Haussmann). إن بيرو دو شاتيل، القاضي، قد استقال بعد الانقلاب. ويمكن تطبيق تحليلات غلب وغولدشتاين (Gelb et Goldstein) على كل هذه الشخصيات في ما يتعلق بالحبسة الكلامية بوصفها فقدان «الموقف الفئوي»، فالإنسان لم يعد يملك فئات تخبره عن واقع أصبح غريباً بالنسبة إليه[24]. فاللغة لم تعد تريد أن تتملك مجتمعاً لا يتعرّف فيه الفرد على نفسه.

تعطي شخصيات الانطباع بأنها تنطوي على نفسها في حالة صمت بما أن اللغة لم تعد قادرة على أن تضفي معنى على التاريخ المزيّف. يشكل الماريشال هُولو (maréchal Hulot) تصويراً بلزاكياً آخر لهذا التهميش بواسطة التاريخ. كان شخصية من الطراز الأوّل صوته عالٍ ومميز في رواية «**الثوار الملكيون**»، ولم يعد في رواية **ابنة العم بيت**، بطلاً روائياً. مرت أربعون سنة من حكم المديرية إلى ملكية تموز/ يوليو. عاد الماريشال هُولو وظهر بشكل متكتم ومتقطع من دون أن يلفت الانتباه، فمر وسط المؤامرات العائلية من دون أن يفهمها ليجسد الاستقامة في خضم الفوضى المحيطة. هذا الجمهوري

---

(23) La curée, dans: *Les Rougon-Macquart*, t. 1, p. 379.

(24) انظر: Adhémar Gelb, «Remarques sur l'utilisation des données pathologiques pour la psychologie et la philosophie du langage» et Kurt Goldstein, «L'analyse de l'aphasie et l'étude de l'essence du langage».

يشبه غوندران: «هذا الكونت البائس من ضمن إعاقاته المختلفة، لم يكن يسمع إلا بواسطة قرن!»؛ «كان هذا العجوز ذو الهدوء الشديد المرح، يتحول إلى شخص صامت وحزين [...]»[25]. هو الذي يجسد خطاب الأخلاق الجمهورية أصبح مثل شابير صوتاً ميتاً، على عكس شقيقه الأصغر الذي يمثل صورة الفساد الحديث، رجل الإهمال وغض الطرف. بيد أن الماريشال سيحظى بانتفاضة فصاحة أخيرة، كما لو أنها صرخة الاحتجاج النهائية للحكم على سلوك هكتور (Hector)، خائن الأسرة والوطن[26]. وهكذا، فالبُكم، حتى لو كانوا جمهوريين، يحظون بتعاطف الحكاية. نشعر أن بلزاك يكنّ إعجاباً بهؤلاء الأشخاص المخلصين الذين ضحك عليهم التاريخ وقد عجزوا عن أن يتوقعوا أن الثورة الفرنسية ستنجز في الوسط الدقيق. هذه اللغات الميتة أو المشارفة على الموت تمتلك فضلاً لا شك فيه، حتى لو أن بلزاك يشعر أنه ليس قريباً منها أيديولوجياً، وهذا الفضل هو أنها حملت ذات مرة قناعة وطاقة.

تقود إعادة تقييم الماضي على مقياس الحاضر الحكاية إلى إعادة توزيع اللغات الاجتماعية على طريقتها لتجمعها بشكل غير متوقع حسب تصنيف أخلاقي يرد إلى الدرجة الثانية التناقضات السياسية السابقة. سيكون شقيق مركيز مونتوران حاضراً في جنازة الجمهوري هُولو التي «تذكر [كما يقول الراوي] بفضائل ومجد طبقة النبلاء الفرنسية»[27]. ها هو هُولو قد رُفّع إلى طبقة النبلاء بفضل مقارنة. تحاول الكتابة في هوامش الحكاية، وفي نكسات التاريخ، أن

(25) Honoré de Balzac, *La cousine bette*, dans: *La comédie humaine*, t. 7, pp. 78 et 337.

(26) المصدر نفسه، ص 350-351.

(27) المصدر نفسه، ص 353.

تردّ إلى الكلمات أساساً أخلاقياً. ثمة شخصية عادية أخرى، هي نيزورون (Niseron)، ذاك الجمهوري الصامت في رواية «**الفلاحون**» (*Les paysans*)، يُرفع هو أيضاً بواسطة النعت «كان هذا العجوز، أريستيد دو بلانجي (Aristide de Blangy)، قليل الكلام، كما كل المستغفلين النبلاء الذين يلتفون بمعطف الخنوع»[28]. يربط الخيال البلزاكي الصمت بنبل النفس. وكمثال أخير، نجد غيغيه (Guiguet) وهو عقيد في جيش نابليون، ومغرم بالإمبراطورية، يتقن لغة الأزهار (يزرع بصمت وروده التي رتبها على شكل «مربعات»، كما في زمن الملاحم الجميل)، ويحظى هو أيضاً بالصفة التي تحدد طبيعته: «هذا الركام النبيل من كتائب نابوليون القديمة»[29]. تكرس الرواية أرستقراطية أخلاق بكماء.

أما بالنسبة إلى الأرستقراطية الحقيقية، فقد فقدت هي أيضاً لسانها. بالطبع، كانت الثورة قد بدأت وأمرتها بالتزام الصمت. إليكم رسماً للآنسة دو سانك سين (Mlle de Cinq-Cygne) في العام 1803 بعد أن أبادت حقبة الإرهاب أسرتها: «لم تبدُ لورانس، التي كانت قليلة الكلام، حالمة بل خدرة»[30]. نجد هنا أيضاً، وبشكل ثانوي، مرضاً طال الكلام كما لدى بطلة **الوداع**، وانسحاب الوعي الانعكاسي في زمن أصابه الجمود. عند نهاية عصر عودة الملكية، ستبدو إيميه دو سبنس (Aimée de Spens) بالطريقة ذاتها، العذراء الأرمل التي فقدت خطيبها خلال الثورة: «لم تعد تسمع؛ وهي بالكاد تصغي؛ لم يبقَ لديها سوى هذه الابتسامة الساحرة التي تفوق كل شيء قيمة، والتي ترفعها فوق كل شيء. لا تعيش سوى في

(28) Balzac, *Les paysans*, dans: *La comédie humaine*, t. 9, p. 223.
(29) Balzac, *Le député d'Arcis*, dans: *La comédie humaine*, t. 8, p. 720.
(30) Balzac, *Une ténébreuse affaire*, dans: *La comédie humaine*, t. 8, p. 534.

فكرها وفي ذكرياتها التي لم تدنسها يوماً بالبوح بها! ناسية العالم ومستسلمة لنسيان العالم لها، فلا ترى سوى الرجل الذي أحبت [. . .]»[31]. حبست بطلة بارباي (Barbey) نفسها في ذكرياتها وصمّت أذنيها عن العالم الذي لم يعد يعني لها شيئاً. تتناقض شخصيات كهذه مع صورة الأنثى في النظام القديم حيث المرأة ملكة الصالون الذي تلمع فيه بحديثها. في رواية **قضية غامضة** (*Une Ténébreuse affaire*) أيضاً، نسمع صوتاً متلاشياً حكم عليه بالإعدام هو لفردين من أسرة سيموز (Simeuse): «كلامهما، الرقيق ككلام النساء، كان يسقط برقة من شفاه جميلة حمراء»[32]. يعطّر الوصف هذه اللغة المجمّلة والحسية وحتى المحمّلة بالجنس. تحتفل الكتابة بكلمة آيلة إلى الاندثار، لأن هذا الكلام، في ما سيلي زمنياً من **الملهاة الإنسانية**، لن يبقى سوى عند الشخصيات المسنّة، وعند الناجين من الثورة، آخر فرسان الملكية في زمن الملوك «بالرغم من كل شيء. يحلل الراوي، فقيه اللغة، كلامهم باستمرار ليرده إلى حالة أخرى من اللغة صارت مهجورة. وهكذا تبدو القطيعة التاريخية نهائية ولا تقدر عودة الملكية إزاءها شيئاً. تتحدث مدام دو لونونكور (Mme de Lenoncourt) في رواية **زنبقة في الوادي** (*Le Lys dans la vallée*) بلغة فرنسية هي لغة فوجلاس (Vaugelas): «كانت لغتها هي لغة البلاط القديم، كانت تلفظ الـ ois (وا) كما لو أنها ait (إيه)، فتقول frait (فريه) بدل froid (فروا)، وporteux (بورتو) بدل porteurs (بورتور)»[33]. ولا تتحدث مدام دو لا شانتوري (Mme de la

---

(31) Jules Barbey d'Aurevilly, *Le chevalier des touches*, p. 77.

(32) Balzac, *Une ténébreuse affaire*, dans: *La comédie humaine*, t. 8, p. 601.

(33) Honoré de Balzac, *Le lys dans la vallée*, dans: *La comédie humaine*, t. 9, p. 1044.

(Chanterie) بطريقة مختلفة: «[...] بحركة من مدام دو لا شانتوري تصحبها هذه الكلمة القديمة: «Seyez-vous (اجلس) سيدي!»، أحس الباريسي أنه على مسافة هائلة من باريس في منطقة بريتاني السفلى أو في عمق كندا»[34]. وإذ الراوي من أنصار الجمال أيضاً، ومعجب بفن المحادثة القديم هذا، تراه يمدح هذه اللغة المشرفة على الموت فيقول: «كان السيد دو فالوا الوحيد القادر على إتقان لفظ بعض الجمل من العصر القديم»، «قال لي الرجل المسن مستخدماً تلك اللكنة الناعمة الخاصة برجال الأرستقراطية القديمة»، «مستخدماً التهذيب الحنون الخاص بالمسنّين في البلاط السابق»[35]. أضف إلى ذلك أن الراوي الفاضل يشرح اختفاء هذه الطريقة في الكلام بعوامل غير لسانية فيقول إن اللغة الأرستقراطية تنحل لأن رؤية العالم التي كانت جوهرها لم تعد تدعمها. ولا تقع المسؤولية فقط على الثورة التي تقطع الرؤوس والألسن، بل على الأرستقراطية نفسها أولاً التي تنسى ذاتها وتنسى القيم التي تتألف منها وتبرر وجودها. وما من مثال على هذا الإنكار أجمل من أسرة ديسبار، فالمركيز الذي يمثل الكرم ذاته والأخلاق الحقيقية تحاربه زوجته التي صارت تتكلم بلغة أخرى وتسعى إلى أن تجعله يبدو مجنوناً حتّى تستولي على ثروته (يشبه مصيره مصير شابير حيثُ إنَّ الصورة الخيالية ذاتها تلف اللغات المشرفة على الموت لتوحي أنها تموت للأسباب ذاتها). تعاني هذه اللغة من الضغوط التي تمارس عليها: «كلامه المتردد، ليس فقط في

(34) Honoré de Balzac, *L'envers de l'histoire contemporaine*, dans: *La comédie humaine*, t. 8, p. 227.

(35) Honoré de Balzac: *La vieille fille*, dans: *La comédie humaine*, t. 4, p. 816; *La physiologie du mariage*, dans: *La comédie humaine*, t. 11, p. 1190; *Le bal de sceaux*, dans: *La comédie humaine*, t. 1, p. 142.

النطق الذي يشبه التأتأة، ولكن أيضاً في التعبير عن الأفكار. كان فكره وكلامه يتركان في ذهن المستمع الأثر الذي يتركه رجل يروح ويجيء وبكلمة من اللغة العامية، رجل نيّق، حشري، يقطع حركاته ولا ينهي شيئاً»[36]. ينضم المركيز إلى رتل فاقدي السمع والبكم والمحبوسي اللغة، فاللغة الجميلة والسليمة تتحلل ويرسم الإلقاء صدعاً.

هنا أيضاً، يحظى النموذج البلزاكي بخَلَف لا يخلو من الاختلاف. مع مرور الزمن، تفقد الشخصية من قوة إغرائها لتصبح مثيرة للشفقة. في **مدام بوفاري**، تفقد صورة النظام القديم وجودها الشعري. يجعل دوق دو لافرديار (*duc de Laverdière*) إيمّا بوفاري تحلم، ولكن طبقاً لازدواجية في النظر، يرسم الراوي صورة مسنّ خرف يلفّ المحرمة حول عنقه وتنسكب من فمه قطرات الصلصة بدل أن تنسكب الكلمات الفخمة: «كان خادم يقف خلف كرسيّه ويسمّي له في إذنه وبصوت عالٍ أسماء الأطباق التي كان يشير إليها بإصبعه متأتئاً؛ وكانت عينا إيمّا تعودان باستمرار من تلقاء ذاتهما إلى هذا الرجل المسنّ ذي الشفتين المتدليتين كما لو أنهما تعودان إلى شيء خارج عن المألوف وملكي الشأن. كان الرجل قد عاش في البلاط ونام في أسرّة الملكات»[37]! وصفت الحكاية البلزاكية باهتمام تأتأة المركيز ديسبار رغبة منها في سماع كلام يبحث عن نفسه. وكانت تتأمل في شفاه سيموز «الجميلة الحمراء». أما هنا، فإن اللجلاج غليظ الشفتين مجرد فرصة لرسم صورة تبرز العيوب، هو موجود على فقرة واحدة كنموذج متحلّل لم يعد يملك دوراً يؤديه في

(36) Honoré de Balzac, *L'interdiction*, dans: *La comédie humaine*, t. 3, p. 416.

(37) Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, p. 50.

الحكاية الحديثة. سيحطم بروست كذلك، في آخر أعماله، صورة الكلام الأرستقراطي الرائع الذي يستمرّ ويبقى على الرغم من كلّ شيء. يتحلل هذا الكلام بشكل مؤسف في شخص شارلوس (Charlus) رجل الطبقة الرفيعة التائه في أدنى دركات المجتمع. فبعد أنْ عاشر الأباشيّين وتبنى لغتهم، أصيب ببداية حبسة كلامية ولم يعد يلفظ كلماته بوضوح: «حين ساعد جوبيان (Jupien) البارون على النزول وسلّمت عليه، حدّثني بسرعة كبيرة وبصوت غير مسموع إلى درجة أني لم أتمكن من تمييز ما يقول، وحين جعلته يكرر كلامه للمرة الثالثة، قام بحركة تدلّ على نفاذ صبر أدهشتني بسبب انعدام التعبير الذي كان ظاهراً على وجهه في البداية وهو ناجم بلا شك عن آثار الشلل»[38]. فشلت أسرة غرمانتس (Guermantes) (الحقيقيون منهم) في إتقان نهايتهم في سلسلة روايات **البحث عن الوقت المفقود**. أين ذهبت روح دوقة غرمانتس؟ «كانت مدام غرمانتس في آخر المطاف تتعب عند أقل جهد وتتفوه بالكثير من الغباوات. بالطبع، في كل لحظة، وفي مرات كثيرة خلال هذا الصباح ذاته، كانت ترجع لتكون مجدداً المرأة التي عرفتها، والتي تتحدث بذكاء بأحاديث الصالونات. ولكن، إلى جانب هذا، في كثير من الأحيان، كانت صاحبة هذه الكلمة الفوارة والنظرة الجميلة التي حكمت بصولجانها المتوقد أكثر الرجال شهرة في باريس، تلمع مجدداً، ولكن كما لو أنها تلمع من فراغ. فعند أي فرصة لقول كلمة موفقة، كانت تنقطع عن الحديث لعدد من الثواني هو ذاته الذي كان في الماضي، وكانت تبدو مترددة، كما لو أنها تفكّر، ولكن الكلمة التي ترميها لم تكن تساوي شيئاً»[39]. تتباعد الكلمات وتفقد الأفكار

---

(38) Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. 4, pp. 439-449.

(39) المصدر نفسه، 582.

ترابطها. تضيع مع الزمن طريقة في الكلام. ولكن، أليس السبب هو أن هذه اللغة تبدو في النهاية غير ملائمة للزمن الحاضر؟ فما عسى هؤلاء البكم واللجلاجون وحبيسو الكلام أن يقولوا بعد؟

أصوات متصدّعة

حتى عند بلزاك، نرى إلى جانب أرستقراطيي الزمن السابق، أصحاب الكلام الجميل، محاربي الملكية القدامى بلغتهم الخرفة. كما لو أن الرسم يتأرجح متردداً بين الصورة المجمّلة والكاريكاتور. بلزاك الملكي يرسم ملكيين يجترون كلمات الماضي كما لو أنهم يملكون القدرة على إعادة التاريخ المنصرم. وهكذا، يمتلك بايو (Bayeux) فوبور سان جرمان (faubourg Saint-Germain) الخاص به، والذي يحمل معتقدات جامدة وصفها الراوي في كتلة واحدة كأنها مخزون جمل يستعين به أعضاء هذه المجموعة الخاصة: «كما المياه في جون صغير، تحمل الجمل التي تمثل هذه الأفكار مدّها وجزرها اليومي وحركتها الدائمة التي تشبه نفسها بالتمام: من يسمع اليوم صداها الفارغ سيسمعه غداً، وبعد سنة، ودائماً. أحكامهم الجامدة التي تطلق على أمور الدنيا، تشكل علماً تقليدياً لا يستطيع أحد أن يضيف إليه قطرة ذكاء. تدور حياة هؤلاء الأشخاص الرتيبين في دائرة من العادت التي لا تتبدل، بقدر ما أن أفكارهم الدينية والسياسية والأخلاقية والأدبية لا تتبدل»[40]. يفتقد هذا الكلام العقائدي عنصر المفاجأة، كما قد يقول ستاندال، ويستطيع بلزاك أن يسمعنا إياه في مواطن عديدة، في مكان ليس ببعيد عن بايو، في «متجر للتحف القديمة» في آلانسون (Alençon). ولكن، لا يظنّن

---

(40) Honoré de Balzac, *La femme abandonnée*, dans: *La comédie humaine*, t. 2, p. 466.

أحد أن هذه اللغة حكر على إقليم منفصل عن التاريخ الحديث. أي تصوير ساخر، مثلاً، أعطانا بلزاك عن أهل دوقة لانجيه الذين التقطهم في رسم جماعي بصوتهم الواحد حيث يستشف المراقب استعارة قاسية حول أيديولوجيتهم: «تميزت هذه الشخصيات الأربع جميعها بصوت رفيع يتناغم تماماً مع أفكارهم وطريقة تصرفهم»[41]. ولا تعني «رفيع» هنا رفعة الشأن التي تذكر بطبقة الأرستقراطية المنهارة، بل تعني حدّة الصوت المزعج. لم تعد اللغة الأرستقراطية سوى نغمٍ حادٍّ وأغنية من دون كلمات. من غير المدهش أن نعثر على الموضوع ذاته عند هوغو الذي قطع منذ فترة طويلة مع ماضيه الملكي، وقد وصف صالوناً أكثر ملكية من الملك ذاته في حقبة التيار المحافظ في العام 1817. إنه صالون البارونة دو ت. (baronne de T.) التي يشار إليها بالحرف الأول من اسمها كما الشخصيات الثانوية في روايات القرن الثامن عشر، هذا يعني أنه قد جعل منها صورة خارجة عن زمنها. إلا إذا أردنا أن نقرأ فيها جناساً: صالون شاي (تيه بالفرنسية)؟ الذكاء الملكي بحاجة إلى منبهات عصرية. وفي كل حال، تكفي جملة واحدة لتوليف كل الأحاديث فيه: «كانوا يشربون الشاي، وبحسب ما إذا كانت الرياح تميل إلى المرثاة أو إلى الشعر الحماسي، كانوا يطلقون الأنين أو صرخات الرعب على القرن والميثاق والبيونابرتيين وبغاء الوشاح الأزرق أمام البورجوازيين ويعقوبية لويس الثامن عشر، وكانوا يتحدثون بصوت منخفض عن الآمال التي يحييها شقيق الملك مع شارل العاشر»[42]. كما سابقاً في **المرأة المهجورة** (*La Femme abandonnée*)، نلاحظ تقنية الأسلوب

---

(41) Honoré de Balzac, *La duchesse de Langeais*, dans: *La comédie humaine*, t. 5, p. 1012.

(42) Hugo, *Les misérables*, t. 2, p. 186.

غير المباشر التي تختصر اللغة الاجتماعية في موضع من دون محاجّة، فتكون الجملة قاموساً مُركّزاً للأفكار الجاهزة. لا تبيّن الفقرة حيوية الحديث حيث نسمع في أفضل الأحوال بعض كلمات موفقة من جيلنورمان الذي سيقتصر عمله في ما يلي من الكتاب على سماع نفسه وهو يتكلم، فكلامه هذا يدور في فراغ. في **البؤساء**، تنتقل الكلمة الذكية من طبقة إلى أخرى وتصير إلى جانب غافروش (Gavroche) طفل باريس: «أما في ما يتعلق بالكلمات، فإن هذا الولد يملك منها بقدر ما يملك تاليران (Talleyrand)»[43]. في الوقت ذاته، في **دومينيك** (*Dominique*) حيث يوجد أيضاً «متجر للتحف القديمة»، نقابل وصفاً بعيداً بالقدر ذاته عن الأحاديث يقوم به متكلم مجهول الهوية، كما في **البؤساء**، مع استخدام الضمير on الذي يبدو وكأنه يبشر بتفكّك طبقة (ما من رسم فيه خصوصية فردية في وصف صالون مدام سايساك (Mme Ceyssac). يحلّ ضمير on، الذي لا وجه له، محل الشخصيات الشعرية لدى بلزاك: «كان الكل ينتمي إلى الملكية الساقطة وكانوا قد انسحبوا من المجتمع معها. والثورة التي كانوا قد رأوها من كثب، والتي تؤمّن لهم رأسمالاً مشتركاً من النوادر والمآخذ، كانت قد قولبتهم أيضاً بإخضاعهم إلى المحنة ذاتها. كانوا يتذكرون فصول الشتاء القاسية التي قضوها معاً في قلعة دو***، والحطب القليل ومهاجع الثكنة حيث ناموا من دون سرير والأطفال الذين ألبسوهم قماش الستائر والخبز الأسود الذي كانوا يذهبون خلسة لشرائه. كانوا يفاجئون بعضهم بعضاً وهم يبتسمون لذكرى ما كان فظيعاً في السابق. لقد هدّأت دماثة السن أكثر حالات الغضب اشتعالاً واستعادت الحياة مجراها مقفلة الجراح ومصلحة الكوارث ومخففة من وطأة الأسف أو مهدّئة إياه بتأثير أسف أكثر

---

(43) المصدر نفسه، ص 153.

حداثة. لم يتآمروا ولم يتحدثوا بالسوء إلا قليلاً، كانوا ينتظرون»[44] بدا الكلام كأنه يتلاشى شيئاً فشيئاً، فقد تخلى عن أي نضالية وصار منتهاه هو الصمت: «كانوا ينتظرون». ماذا سوى الموت؟ لم يعد لرسم الملكيين في عهد الإمبراطورية الثانية معنى كبير (يصرّ باربيه على أن يكون استثناءً). وفي عهد الجمهورية الثالثة، لن تفلح الحكاية سوى بالمزايدة في إدانة كلام لا مستقبل له: يذكر ديزيسانت (des Esseintes) بقرف «سهرات ساحقة حيث كانت قريباتُ أثريات من عمر العالم يتحادثن عن درجات النبلاء والأقمار الواردة على شعاراتهم وعن شعائر قديمة»[45]. بالطبع، لم تعد مسألة فن المحادثة واردة. فماذا يمكن أن نتوقع من «مسنّين مصابين بإعتام عدسة العين ومهووسين، يجترون كلاماً لا طعم له وجملاً عمرها مئات السنوات»[46]؟ لا يقيم ديزيسانت أي فرق بين المجتمع الأرستقراطي والمجتمع البورجوازي، فهو يسمع فيه الفراغ ذاته والغباء ذاته. مع مرور القرن، يستمرّ التدهور في تصوير هذه الكلمة عبر سلسلة من إعادات تبرز عيوب الموضوع ذاته: هويسمان يقلد فرومانتان (Fromentin) أو هوغو اللذين يقلدان بلزاك. هذا التكرار هو بمثابة شكل رمزي للكلام الخرف المكرر المذكور فيه، أنها الصورة ذاتها التي يعاد إنتاجها من كتاب إلى آخر.

لن يتمكن بلزاك أبداً من قبول هذا الانحطاط بشكل كامل وقد حاول أن يعيد إحياء أسطورة المحادثة الجميلة في زوايا صغيرة من **الملهاة الإنسانية** كنوع من إنكار الواقع، وتطبيقاً لمقولة «أعرفُ

---

(44) Eugène Fromentin, *Dominique*, p. 99.

[مع غيابِ مقابلٍ لضمير **on** بالعربية، استخدمنا في الترجمة صيغة جمع المتكلم].

(45) Joris-Karl Huysmans, *A Rebours*, p. 81.

(46) المصدر نفسه.

تماماً، ولكن مع هذا»، مستعيرين الطريقة التي يتحدث فيها أوكتاف مانوني (Octave Mannoni) عن هذا المفهوم الفرويدي[47]. يعيد بلزاك تركيب صوت صالونات القرن السابق ويحاول أن يجعله أكثر شباباً من دون أن يحصره ببعض الشخصيات الشعرية التي تحدثنا عنها. نجد مديح المحادثة الفرنسية الأكثر انفعالاً في **دراسة أخرى عن المرأة**. يدور المشهد في صالون من فوبور سان جرمان، عند الآنسة دو توش (des Touches) (أي كاميل موبان (Camille Maupin)، المرأة الكاتبة حيث الكتابة والكلام يتصالحان). يصوغ الراوي، وهو بيانشون (Bianchon) على ما يبدو، نظرية السهرة الثانية «حيث، كما في عهد النظام القديم، يسمع كل واحد ما يقال وحيث المحادثة عمومية وحيث نجبر على أن نمتلك ذكاء في الحديث وأن نساهم في إمتاع الجميع»[48]. «كما في عهد النظام القديم»: يجب «إعادة» حالة من الخطاب. في صالون الآنسة دو توش، يلفظ الكلام الذي حذفه التاريخ آخر أنفاسه. وفي مكان آخر، يتوسل بلزاك رسم شخصية هي السيدة فيرمياني ليعطي صورة مثالية مركّزة عن المحادثة، كما لو أننا نقرأ ملخصاً لمبادئ المحادثة في العصر الكلاسيكي: «هل التقيت، لفرط سعادتك، بشخص طبع صوته المتناغم الكلام بسحر يعمّ أيضاً حركاته، شخص يعرف كيف يتكلم وكيف يصمت، يهتم بك برفق

---

(47) Voir Octave Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, collection Points (Paris: Seuil, 1985),

قد ورد في الصفحة 22 هذا التعريف لإنكار الواقع (*Verleugnung*): [. . .] «الـ *Verleugneung* (التي يستمرّ المعتقَد بواسطتها حتّى بعد تطليقه) تفسر عن طريق استمرار الرغبة».

(48) Honoré de Balzac, *Autre étude de femme*, dans: *La comédie humaine*, t. 3, p. 673.

ويختار كلماته بعناية ويتحدث بلغة صافية؟ صاحب سخرية تداعب ونقد لا يجرح، لا يقدم الشروح كما لا يجادل بل يستمتع في إدارة نقاش ويعلقه في الوقت المناسب»[49]. بيد أن الكاتب يواجه صعوبة في جعل هذه الصورة قابلة للتصديق وفي إعطاء الأمثلة على هذه الأقوال، وقد يتعرض الخطاب لخطر البقاء على المستوى النظري ما لم يأتِ الإثبات عليه بالمثال الملموس، أو ما لم يكن المثال بالمستوى المطلوب. وهكذا، فإن تيودور موريه (Théodore Muret) الملكي المتشدد والناقد الجارح في صحيفة **لا كوتيديان** (*La Quotidienne*)، يهزأ من الكلام المنسوب إلى الفارس دو فالوا المفترض به أن يرمز إلى الراحة والسهولة في الكلام. ثمة تناقض بين الاحتفاء بلغته الخاصة في الوصف الذي أعطي عنه وبين بعض الردود التي أشار إليها موريه كحينما قال الفارس لسوزان (Suzanne): «[...] سيسهل عليك أن تضعي حبة ملح على ذنب عصفور دوريّ أكثر ممّا أن تجعليني أصدّق أن لي يداً ما في قضيتك»[50]. ومن دون أن نتوغل كثيراً في هذا الطريق حتى لا نتعرض لصواعق كتاب بروست **ضد سانت بوف** (*Contre Sainte-Beuve*)، ألا يجدر بنا أن نضيف أيضاً في الصفحة ذاتها: «لطالما بدوت لي رقيقة كما الذهب الذي يغطي الرصاص [...]»؟ فن المحادثة الأرستقراطي هو في الحقيقة سراب محظور على الرواية الواقعية. في **دراسة أخرى عن المرأة**، يصف بلزاك كلاماً ممتازاً ولكن من دون استشهاد، كما لو

---

(49) Honoré de Balzac, *Madame Firmiani*, dans: *La comédie humaine*, t. 2, p. 150.

(50) Balzac. *La vieille fille*, dans: *La comédie humaine*, t. 4, p. 825.
مقالة موريه أعاد نشرها روبير كوب في هذه الرواية (Gallimard, coll. Folio, 1994). انظر ص 280 ـ 281.

أنه لا يريد أن يخيب الأمل: «ردود ماهرة، ملاحظات ذكية، مسخرات ممتازة، لوحات ترسم بوضوح متلألئ، تفور وتندفع من دون تكلّف، تتوفر من دون احتقار ومن دون تصنّع، بل تمتع الشعور وتلذّ المذاق. لفت أهل المجتمع الراقي بدماثة وبحيوية فتّيتين بالكامل»[51]. يرنّ الأسلوب غير المباشر كشكل من أشكال التظاهر، فهو يحتل مكان أسلوب مباشر مستحيل ويكتفي بإعادة تقديم صيغة كلام منسي. الأسلوب غير المباشر اعتراف بقيامة مستحيلة. يعطي شكل لغة من دون تركيبتها. حين لا تستطيع الكتابة أن تكون مثل المحادثة لا يبقى أمامها سوى أن تقلّدها. وهكذا يلجأ بلزاك مرة أخرى إلى هذا النقل المحرّف في مشهد الأوبرا في **الأوهام الضائعة**. نسمع التألق المعلن في الكلام الباريسي عبر إصغاء سكان الأقاليم إليه أساساً، كما لوسيان ومدام دو بارجوتون (Mme de Bargeton) في مقصورة السيدة ديسبار: «كان لوسيان مذهولاً بما يسمّى الوخزة والكلمة وبالأخص بتهكم الكلمات وسهولة الحركات. أما البذخ في الأشياء الذي كان قد روّعه صباحاً، فها هو يقع عليه مجدداً في الأفكار»[52]. وحدها بعض الردود الذكية والمتقطعة تتخلل مشهد الأوبرا هذا. حين يذكر بلزاك فن المحادثة السليم، ينتقل التصوير ليخبر عن المستمع المسحور بينما يبقى أصحاب الكلام الجميل في الجهة المقابلة من المشهد. بالطبع، سنسمع أصواتاً بالأسلوب المباشر في **دراسة أخرى عن المرأة**، ولكن في تلك اللحظة، كما يقول النصّ، تصير المحادثة راوية إذ يزرع بلزاك روايات في روايته المؤطرة. هل يجب أن نقول إنه يعطي الكلام أو يأخذه؟ الراوي هو

(51) Balzac, *Autre étude de femme*, dans: *La comédie humaine*, t. 3, p. 675.

(52) Balzac, *Illusions perdues*, dans: *La comédie humaine*, t. 5, p. 280.

أنا الروائي الأخرى. وتتأرجح كتابة المحادثة الذكية عند بلزاك بين قطبين: حديث الراوي المنفرد ونقل كلمة موفقة ومعزولة (يمثل راستينياك مورداً مهماً[53] في هذا المجال، ولكنه ليس أهم من الصحافيين من أصول وضيعة.) بين هذين القطبين، يعوّض الملخص بالأسلوب غير المباشر حديثاً متعدد الأطراف ومستحيلاً. لا تتمكن الرواية البلزاكية من التذكير بهذه الكلمة التي رغبت في أن تحمل ذاكرتها[54]. يبقى حديث الصالونات الجميل صفحة بيضاء.

صوت الإجماع

يعجز بلزاك عن الإبقاء على الخرافة. يرغب صالون الآنسة دو توش في أن يكون الشهادة الأخيرة على روح المحادثة بعد العام 1830، بوصفها يوتوبيا يصعب تصديقها، هذا لأن نوسنجن، ملك

---

(53) هذا علماً أن كلماته ملوّحة بسخرية لئيمة على طريقة فوتران (Vautrin): «ليس من فضيلة مطلقة ولكن مجرد ظروف»، «مسكين بيانشون! لن يكون في حياته سوى رجلاً شريفاً»، «أنت تدفع إلى خياطك؟ لن تصير إذاً شيئاً، ولا حتى وزيراً» (على التوالي في: *La maison de Nucingen*, dans: *La comédie humaine*, t. 6, p. 337; *L'interdiction*, dans: *La comédie humaine*, t. 3, p. 427, et *La peau de chagrin*, dans: *La comédie humaine*, t. 10, p. 192).

وربما كانت كلمات راستينياك المبتكرة مجرد تقليد لزمن الماضي، فالاستشهاد في **أهاب الشجن** (*La peau de chagrin*) هو تنويع على طراز النقش على ضريح بيرون (Piron): «هنا يرقد بيرون الذي لم يكن شيئاً/ ولا حتّى عضواً في الأكاديمية».

(54) سيفخر بروست في المقابل بأن يحيي «روحية أسرة غرمانتيس» قبل أن يجعلها تختفي في **الزمن المستعاد** (*Le temps retrouvé*). راجع رسالة من العام 1920 إلى بول سوداي (Paul Souday) يقول فيها: «انزعجت من رؤية سان سيمون (Saint-Simon) يتحدث باستمرار عن تلك اللغة الخاصة بأسرة مورتيمار (Mortemart) من دون أن يقول لنا يوماً ما هي، حتّى أردت أن أجابه التحدي وأحاول أن أصنع «روحية غرمانتس»» (رسالة يذكرها جان إيف تاديه (Jean-Yves Tadié) في: *Proust et le roman*، ص 149). هل كان سان سيمون يغش حتى آنذاك؟... فن المحادثة هو عمل الخيال من دون مصدر.

المصارف والثرثرة، يملك الحق في دخول هذا الصالون! في زمن آخر، لم تكن مدام دو بوسِيَان (Mme de Beauséant) لتستقبله. ولا تتوق الصحف سوى إلى أن تحتل مكان الملهمة، كما يشرح راستينياك الأمر في الكتاب ذاته إلى سعداء الموفقين بالمحادثة. وبينما تموت لغات، يصبح الكلام متجانساً: «– صرخ راستينياك قائلاً: ورثت الصحافة من المرأة، لم تعد المرأة تحتكر فضل المسلسل المحكي والنميمة اللذيذة المزينة بالكلام الجميل. [. . .] صارت المحادثات الفرنسية تدور باللغة الإيروكية(*) الثورية من أول فرنسا إلى آخرها بواسطة أعمدة مطبوعة في منازل فخمة حيث تئز مطبعة بدل الحلقات الأنيقة التي كانت تلمع فيها سابقاً»(55). حين حلّت حالة من الخطاب مكان حالة أخرى، أعادت توحيد الأمة، «من أول فرنسا إلى آخرها». لم يعد التاريخ يسكن اللغات المتطرفة الماضية. هذه اللغات المتنافسة، المشرفة جميعها على الموت والمجتمعة في رقصة الكلمات الميتة، ستحتفظ كلها بعظمة من أراد بصدق أن يعطي معنى للتاريخ الذي صار في الوسط وحسب، أي في الرداءة(56).

تصف **الملهاة الإنسانية** حالة الخطاب الجديدة هذه التي تميز أساساً حكايات تدور في عهد ملكية تموز/ يوليو، حينما تتشكل لغة ذات نزعة مهيمنة هي الإيروكية الثورية، وطريقة كلام البورجوازية. وإذا كانت الثورة الفرنسية والسنوات التي تلتها قد كشفت عن تكاثر

(*) نسبة إلى قبيلة «إيروكي» من سكان أميركا الشمالية الأصليين، للإشارة إلى أن اللغة الثورية بربرية وغير صحيحة وغير مفهومة أحياناً.

(55) Balzac, *Autre étude de femme*, dans: *La comédie humaine*, t. 3, p. 691.

(56) فلنذكر أن عبارة «الوسط الصحيح» التي أصبحت شعار ملكية تموز/ يوليو، ترجع إلى خطاب ألقاه لويس فيليب في الثلاثين من كانون الثاني/ يناير 1831، معلناً أنه يريد يقف في الوسط الصحيح بعيداً عن تطرف الحكم الشعبي وبعيداً عن تطرف الحكم الملكي المطلق.

اللغات المتصارعة، إلا أن هذه اللغات تبدو وكأنها تتناقص. فالتاريخ قد حسم أمره، على ما يبدو. وترك انقسام اللغات مكانه للقاءات مع الزمن ولكلام يقع في الوسط. هذا هو موضوع الصالونات المختلطة، حيث يمتزج المجتمع. يذكر راوي **العاشقة المزيفة** (*La fausse maîtresse*) «بعض الصالونات التي تشكل أرضاً محايدة لِكُلّ الآراء»[57] بعد العام 1830. وفي حكاية أخرى، يشدد على هذا التواصل بالرغم من كل شيء، وبالرغم من «كوارث تموز/ يوليو 1830»: «حرن فوبور سان جرمان، ولكنه اعتبر بضعة بيوتات، كما منزل سفير النمسا، أراضي محايدة: التقى فيها المجتمع الملكي والمجتمع الجديد ممثلان بقممهما الأكثر أناقة»[58]. لقد شوهد بارون نوسنجن يتردد إلى صالون كاميل موبان. سنقع مجدداً على مساحة كهذه خارجة عن الإقليمية السياسية في **التربية العاطفية**. السيد دامبروز (Dambreuse) الذي أثبت انضمامه إلى الملك البورجوازي حينما ربط الحرف الذي يدلّ على أصوله النبيلة مع اسمه، فأصبح (Dambreuse) هو من كان (D'Ambreuse)، يقيم حواراً في منزله الفخم بين الآراء المتناقضة: «وخلفه [فريدريك] ثلاثة شيوخ متصابين وقفوا في كوّة جدار يتهامسون بملاحظات فاحشة بينما غيرهم يتحدث بمواضيع سكك الحديد والتجارة الحرة، ويحكي أحد الصيادين حكاية عن الصيد، ويدور نقاش بين ملكي وآخر أورلياني»[59]. «تردّ سخرية فلوبير أهمية الخلافات إلى مصاف التفاهات، فالخلاف حول السلالات الحاكمة أو رحلة صيد يتساويان.

(57) Honoré de Balzac, *La fausse maîtresse*, dans: *La comédie humaine*, t. 2, p. 198.

(58) Honoré de Balzac, *Une fille d'Ève*, dans: *La comédie humaine*, t. 2, p. 296.

(59) Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale*, pp. 216-217.

تساوي كتابة الانتقال ما بين مواضيع المحادثات من خلال تعدادها، وهذه الكتابة هي شكل «المستوى» الرمزي بينما تقتصر المسألة السياسية على فعل كلام: «يدور نقاش». نقاش لا موضوع له. يقع المشهد في الأربعينيات من القرن التاسع عشر وستشتد هذه النزعة بعد العام 1848 حينما تتحد المصالح المهددة في حزب النظام، ليندمج كل أنواع المحافظين نظراً إلى ضرورة التحدث بصوت واحد، فيختار الصالون المختلط حينها موطنه في العالم السري (لا شك في أنها حقيقة تاريخية[60]، ومن المؤكد أنها حقيقة جمالية: صورة جميلة عن المعتقدات المعهّرة): «صالونات البنات (ترجع أهميتها إلى ذلك التاريخ) كانت أرضاً محايدة حيث يلتقي الرجعيون من كل المشارب»[61]. يتابع فلوبير قصة فقه اللغة التي بدأها بلزاك.

في الواقع، في **الملهاة الإنسانية**، نجد بواكير حركة اللقاء هذه خلال عودة الملكية: تصير اللغات الاجتماعية لغات. وتظهر عبارة «صالون مختلط» في **العانس**. قد لا تطؤه أقدام المجتمع الراقي، ولكنه يرسل إليه مبعوثين عنه. في آلانسون، كما في مختلف الأقاليم، «يمارس هذا الصالون المختلط، حيث يلتقي صغار النبلاء ذوو الوظيفة الثابتة بالكهنوت والقضاء، تأثيراً كبيراً»[62]. على هذا المنوال وأكثر، تباشر العاصمة هذا الحوار بشكل سري. يقوم فكتورنيان ديغرينيون، سليل «متجر التحف القديمة»، برحلة من

---

(60) يذكر بلزاك واحداً من هذه الصالونات غير المحترمة هو منزل كارابين (Carabine) في **ممثلون هزليون من دون علمهم** Les *comédiens sans le savoir*, dans: *La comédie humaine*, t. 7, p. 1211:

«[...] كان كلّ شيء يُمكن القول فيه وكان يقال فيه كلّ شيء».

(61) Flaubert, *L'éducation sentimentale*, p. 469.

(62) Balzac, *La vieille fille*, dans: *La comédie humaine*, t. 4, p. 846.

آلانسون إلى باريس ولا يصدق أذنيه. أي لغة هي هذه التي تتحدث بها الأرستقراطية؟ هو ليس متيقناً من أنه يتعرف فيها إلى مبادئ طبقته، ورفيقه بلونديه، الكاتب ذي الأصول الوضيعة، عشيق الآنسة دو تروافيل المتزوجة، وصولاً إلى الجنرال دو نابوليون الذي يتم هذه الفوضى التاريخية، كلها عناصر تؤكد له ما يشعر به خلال حقبة عودة الملكية: «حسن، أنت، كونت ديغرينيون، أنت تتعشى مع السيد بلونديه، الابن الأوسط لقاضي بائس من الأقاليم ما كنت لتسلم عليه هناك[63]، وقد يجلس إلى جانبك بعد عشر سنوات وسط نبلاء المملكة»[64]. في العام 1822، في باريس، أخذت مختلف الفئات الاجتماعية تتحاور حول المائدة. في **الأوهام الضائعة**، وبينما نحن في العام 1821، وصف مسرح فواييه دو فودفيل (foyer de Vaudeville) «كنوع من قاعة حيث يتردد أشخاص من كل الأحزاب وسياسيون وقضاة». حالة الخطاب المقبلة في طور التحضير. بيد أن الرواي يصرّ على إبراز الفرق مع اليوم (في العام 1839) حيث يصبح الكلام أكثر مخملية: «قادة الآراء الأكثر تعارضاً يتحادثون بكلمات ثلمة ذات وخزات مهذبة»[65]. لم نعد في معرض الحوارات الغاضبة ذات الردود السريعة والعنيفة كما بين جيرارد ومركيز دو مونتوران، فاللغات تبحث عن حل وسط ويعم النظام مجدداً في اللغة الفرنسية. يكفي أن نفتح كتاب **أصول الفصاحة** لأندريو، وهو رجل ملكية تموز/ يوليو، عند فصل «من فصاحة المحادثة» لنبحث فيه عبثاً عن موضوع تدهور المحادثة المناهض للثورة. يذهب أندريو في تحليله

(63) بلونديه هو أيضاً من مدينة الانسون.

(64) Honoré de Balzac, *Le cabinet des antiques*, dans: *La comédie humaine*, t. 4, p. 1013.

(65) Balzac, *Illusions perdues*, dans: *La comédie humaine*, t. 5, pp. 519-520.

كما لو أن شيئاً ما كان منذ نصف قرن، فيضع نفسه في امتداد العصر الكلاسيكي ويرجع إلى لاروشفوكو (La Rochefoucauld) ولابروِيار (La Bruyère) (حتى أنه يعيد صوغ هذا الأخير) والأباتي دوليل (l'abbé Dellile). يدافع عن نيوكلاسيكية في الكلام، ففي مجتمع الملك البورجوازي، يتعين التحدث كما في السابق. يمثل فن المحادثة وسيلة لتوحيد جسم الأمة السياسي. أليس هذا الفن النبيل في طريقه إلى الدقرطة وهو بهذا الأكثر قدرة على تقديم مساحة للإجماع؟ «ترتكز الاجتماعات على حاجة لا تقاوم لدى البشر وهي الاتفاق مع بعضهم بعضاً، وهم يقومون باجتماعات لتبادل أفكارهم وأحاديثهم في إطار يحتوي على ادعاءاتهم المتناقضة وتنافسهم على الغرور ليسود بينهم وفاق متناغم، فتجعلهم هذه الاجتماعات ممتعين بالنسبة إلى بعضهم بعضاً وتوحي إليهم بالرغبة في اللقاء مجدداً وتقيم الملذات اليومية كما تزرع ملذات اليوم التالي»(66). المحادثة تعني الالتقاء. سنجد هذا الاحتفال بالمحادثة المسالمة التي يضع أندريو مبدأها، في عصر أقرب منا، مع لمسة إضافية من اللؤم، في أعمال غوفمان (Goffman)، **فارس ميريه** (*chevalier de Méré*) في نهاية القرن العشرين (على طريقة بلزاك). كتاب **الحياة اليومية في مشاهد** (*La mise en scène de la vie quotidienne*)، آخر تحولات فنون المحادثة المطبق على المجتمع الديمقراطي، يعرف حسن التصرف على أنه خبث ذو وظيفة اتصالية، يهدف إلى ضمان بهجة العلاقات الإنسانية: «نتوقع من كل مشارك أن يسيطر على مشاعره العميقة والفورية للتعبير عن نظرة إلى الوضع يظن أن محدّثيه يقبلون بها ولو مؤقتاً. إن الحفاظ على هذا الاتفاق السطحي، وعلى مظهر الإجماع يصير أكثر سهولة نظراً إلى أن كل مشارك يخفي رغباته الشخصية

(66) Mathieu Andrieux, *Préceptes d'éloquence*, p. 212.

وراء تصريحات تشير إلى قيم يشعر كل الحاضرين أنهم مجبرون على احترامها»[67]. يلتقط بلزاك من دون حماسة كبيرة، هذا المثال الأعلى للتواصل المفعم بالمدنية بقدر ما هو مفرّغ من المعنى. في مدخل «محادثة» (conversation) في **قاموس الأفكار الجاهزة**، نقرأ ما يلي: «يجب منع السياسة والدين فيها»[68].

لا شيء أدلّ على أننا لم نعد في ذلك الزمن حيث انقسام اللغات كان يؤدّي إلى مسائل حياة أو موت، أكثر من خاتمة رواية **قضية غامضة**. دارت الحكاية بين العامين 1803 و1806، محتفظة بجراح الثورة مفتوحة. عند حلّ العقدة، في عهد لويس فيليب، كانت مدام دو سانك سين، هذه الـ «لورانس قليلة الكلام»، في أحد الصالونات، وليس أقلها، وهو صالون الأميرة دو كادينيان (أيعقل هذا!) حين رأت ملكيين وأورليانيين مجتمعين، والأسوأ من هذا وذاك، جلادها، مالان دو غوندريفيل (Malin de Gondreville)، الثوري الذي أصبح رجل الإجماع والذي صار يعمل تحت إمرة حكومة لويس فيليب[69]. يستند خلط اللغات الاجتماعية إلى نسيان الماضي. فقدان ذاكرة هو عفو عن الذاكرة. يبحث العصر عن «أفق الوفاق» الخاص به. ولكن التاريخ النائم سرعان ما سيستيقظ، علماً أننا نسمع باستمرار احتجاجاته المتقطعة من جانب دير سان ميري (Saint-Merry) أو شارع ترانسنونان (Transnonain).

---

(67) Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne*, t. 1, p. 18.

(68) Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, p. 501.

(69) Honoré de Balzac, *Une ténébreuse affaire*, dans: *La comédie humaine*, t. 8, pp. 686-687.

عمق اللغة

تقدّم **الملهاة الإنسانية** أحياناً تفسيراً سياسياً لظاهرة الإجماع: كانت هذه رغبة نابوليون، قبل لويس فيليب، ولويس الثامن عشر أيضاً، إجراء مصالحة وطنية. تبنّى تجار التاريخ المراوغون شعار الملك الأعرج وهو: «الاتحاد والنسيان». وهكذا، تستطيع حكاية ما أن تذكر في بداية فترة عودة الملكية «هذا الحزب المعتدل الذي كان يرغب بشدة، باسم المصلحة الوطنية، في اندماج الآراء»(70). ولكن، في ما هو أعمق من هذا، وفي ما هو وراء هذه الإرادة الواضحة، تجعل **الملهاة الإنسانية** اندماج الآراء نابعاً عن رغبة لا تكبح تلح على اللاوعي الجماعي وهي بريق الربح. ليست المصلحة الوطنية، بل هي المصالح الخاصة التي ستعمل على جمع اللغات. قد يمثل نوسنجن في صالون الآنسة دو توش رمز هذا التطور، فلغته غير المفهومة بدأت تبدو موحية لأصحاب الكلمة الرشيقة. كما تموت اللغات الأخرى حسداً لأنها لا تعرف كلمة السر: «[...] كان ينقص أفراد أسرة ديغرينيون عمق اللغة السياسية الراهنة، أي المال، هذا التضريس الكبير لدى الأرسقراطية الحديثة [...]»(71). في «عمق اللغة» تترسب أنواع الكلام. تقول استعارة الراوي حقيقة اللغة العصرية، مهما كانت اللغات الاجتماعية، فاللغة تُختزل بكلمة تتفرع عنها الخطابات. وتحت الكلمة الأساسية تتكشف رؤية العالم الخاصة بالمجتمع المعاصر. هذا هو المنتهى في الإثنوألسنية البلزاكية، ونقطة التقاء الآراء.

يتفق ستاندال تماماً مع بلزاك حول هذه النقطة. وهو لا يفتأ

(70) Balzac, *Le bal de sceaux*, dans: *La comédie humaine*, t. 1, p. 117.

(71) Balzac, *Le cabinet des antiques*, dans: *La comédie humaine*, t. 4, p. 983.

يرددها في حواراته في الأقاليم، كما لو أن في الأمر رغبة في حصر هذه الظاهرة جغرافياً وجعلها عاهة نفسية في سلالة هجاء الريفي التقليدية الأدبية. لكن يعرف ستاندال تماماً أن «عبادة الإله الدولار»[72] هي مستقبل الديمقراطيات وأن المدينة الصغيرة في الإقليم تشكل ببساطة مكاناً مميزاً للمراقبة والتقاط حالة هذا الخطاب الصاعد. ما تلبث الرواية أن تبدأ حتى يحذر الراوي الستاندالي قائلاً: «إليكم الكلمة التي تقرر مصير كل شيء في فيريار (Verrières): إعطاء مدخول. هي تمثل وحدها التفكير الاعتيادي لدى أكثر من ثلاثة أرباع السكان[73]. في **لوسيان لووين**، يعمّم الراوي قائلاً: «[...] في الأقاليم، تغطي أصغر مصلحة مالية فوراً، أي مصلحة أخرى؛ ينسون النقاش الأكثر إثارة ولا يعودون يهتمون بالحكاية الفضائحية الأكثر جاذبية»[74]. أما لوسيان الذي اغتنم فرصة بقائه في الأقاليم ليتعلم لغة مدينة نانسي، فهو يعرف كيف يطبق ملاحظة الراوي: «كان سيبدو أشبه بِشاتِم لو أنه قال عن صباح جميل: «إنه صباح جميل. «كان يقول عاقداً حاجبيه ومسمّكاً جبينه، متخذاً هيئة متعالية كما هيئة مالك أراضٍ كبير: «أي طقس جميل هو لجمع التبن!»[75] نتذكر بداية رواية **أوجيني غرانديه** (*Eugénie Grandet*)، حين يلخص الراوي المحادثات في سومور (Saumur) قائلاً: «البارومتر يُحزن بالتناوب كل الوجوه ويُضحكها ويُفرحها. من أول هذه الطريق إلى آخرها، وقد كانت الشارع الرئيس في سومور،

(72) العبارة لجينا (Gina) في: Stendhal, *La chartreuse de Parme*, dans: *Romans et nouvelles*, t. 2, p. 135.

(73) Stendhal, *Le rouge et le noir*, dans: *Romans et nouvelles*, t. 1, p. 224

(74) Stendhal, *Lucien Leuwen*, dans: *Romans et nouvelles*, t. 1, p. 813.

(75) المصدر نفسه، ص 954.

تسمع من باب (porte) إلى آخر «هذا طقس من ذهب (or)!». ويجيب الجار جاره قائلاً: إنها تمطر ليرات ذهبية، نظراً إلى أنه يعرف كم يحمل معه (apporte) من أرباح شعاع شمس أو زخة مطر في اللحظة المناسبة (opportune)[76] «p or te»، «opp or tune»، «app or te»: تبدو الكتابة كما لو أنها ملوّثة بهذا الدال الاستحواذي (وبما أننا نترك إصغاءنا عائماً، فلنضف إليه في «opportune» ما تعنيه اللاحقة «tune» التي صارت تشير منذ بداية القرن التاسع عشر بلهجة الأرغة إلى قطعة المئة قرش؛ «or, tune»: يتمتم الدال بتطلع إلى الثروة (fortune)). وهكذا، يترجم الأسلوب أثر الجشع على اللغة. ليس الأب غرانديه فرداً بخيلاً على طريقة أرباغون (Harpagon)، بل هو يتكلم في الحقيقة كما تتكلم مدينة سومور كلها. كما أنه ليس نموذجاً نفسياً، بل هو تكبير لظاهرة اجتماعية. كان بلزاك وستاندال يكتبان تحت ملكية المصرفيين ويسمعان لغة أخلاق غيزو (Guizot) عالية الضجيج والتي تقول: «اجمعوا ثروة من طريق العمل والتوفير.»

بيد أن «عمق اللغة» هذا، إذا ما أنصتنا جيداً، كان موجوداً في حالة الخطاب الأولى، عندما تواجهت اللغات الاجتماعية. لا تجيء حالتا الخطاب الواحدة تلو الأخرى بقدر ما أن الواحدة تنطبع على الأخرى، كما المضمون الكامن والمضمون الظاهر. ولنفتح مرة أخرى «**الثوار الملكيون**». يقف مونتوران مذهولاً، فبعد أن رأى الثوار الملكيين يتصرفون كما لو أنهم لصوص[77]، يدرك في سان جيمس (Saint-James) أن الرؤساء ليسوا بأفضل منهم حين يطلبون

---

(76) Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet*, dans: *La comédie humaine*, t. 3, p. 1029.

(77) «هل المدافعون عن الله والملك من الناهبين»؟ Balzac, *Les chouans*, dans: *La comédie humaine*, t. 8, p. 943.

[illegible] على إدراكهم. لقد استخلصوا العبرة من التاريخ. كما يقول الناطق باسمهم وهو مهرب في الأصل (فالنبلاء يتعاملون مع اللصوص): «[. . .] لقد أحسن اليعاقبة تعليمنا في العام 1793 أن من يحصد ليس هو من يأكل قالب الحلوى»[78]. لا يختلف آكلو قوالب الحلوى هؤلاء عن بخيل أورجومون (Orgemont) أو عن كورانتان (Corentin) الجاسوس الجشع. هم يتحدثون باللغة البلوتوقراطية ذاتها ويسمعون صوت المصلحة ذاته. في سان جيمس، تظهر الأرستقراطية في وعي الذات المزيّف. فهي تقدّم ببساطة شهوتها للربح وجشعها البورجوازي بصورة مثالية في خدمة قضية، حتى إنها تحارب ما قد اعتنقته في حركة التاريخ الساخرة هذه. ونفهم أن الراوي قريباً ما سيسمع فراغ المحادثات في الصالونات لأنه لم يعد للأرستقراطية شيء خاص بها تقوله. في لغة سان جيمس الوقحة يرن الجوهر المزيف، فقد كانت الرواية تتأهب لتروي مأساة التاريخ (الردود السريعة والعنيفة بين جيرارد ومونتوران) إلا أن **الملهاة الإنسانية** وصلت قبلها. وفيما تتواجه اللغات الاجتماعية في التاريخ المروي، تلتقط الحكاية الكلمات بشكل مختلف، وتترك صوت الإجماع القادم يتحرك. يلتقي هوغو ببلزاك في قصة السلوك هذه: تتحدث كونتيسة دو لو (comtesse de Lô) عن «آمال» أبنائها الثلاثة في حضرة المونسينيور ميريال (monseigneur Myriel) الذي لم يكن يعرف من هذه الكلمة سوى مفرد الفضيلة اللاهوتية وليست هذه التكنية للإشارة إلى الأعمام مانحي الميراثات[79]: سيكون للأرستقراطية دور تؤديه في المأساة الهزلية البورجوازية. في خضم تشويش اللغات الاجتماعية الذي نقرأه في «**الثوار الملكيون**»، لنأخذ أيضاً مثالاً أكثر عرضية هذه

---

(78) المصدر نفسه، ص 1129.

(79) Hugo, *Les misérables*, t. 1, p. 58.

الجملة الساخرة في **سيزار بيروتو** (*César Birotteau*) والتي تقول: «على الرغم من مشاعر بيروتو الملكية، إلا أن الرأي العام كان آنذاك في مصلحته، كان يظن أنه ثري جداً»[80]. يجبر حذف أدوات الربط على: **1)** وضع أداة الربط لأن، **2)** التأمل بانعدام معنى لأن هذه، أي السبب الذي ينتج هذا التنازل: «على الرغم من مشاعر بيروتو الملكية». يمدح الليبراليون بيروتو. يشير هذا الاتفاق العميق حول عمق اللغة إلى أن مسألة الكلمات لم تعد جوهرية، فالجميع يتحدث بشكل متنوع جداً عن الكينونة، ولكن كل واحد يفكر بالتملّك.

وهكذا، ستكون **الملهاة الإنسانية** قد اتبعت حركة من التاريخ من خلال انزلاقات اللغة. إن الحلقة الروائية التي تملك الوقت الكافي تجعل هذا التطور ملموساً. ويمكن أن نقرأ النتيجة في الثنائية التي تجمع قضية غامضة مع نائب دارسيس. تدور الروايتان في المدينة ذاتها، تفصل بينهما ثلاثون سنة، وتجيئان الواحدة تلو الأخرى في دار نشر **فورن** (*Furne*). تحوّلت الشخصيات الرئيسة ذات العداوات المستشرية بين بعضها بعضاً في الكتاب الأول، إلى مجرد أسماء في الكتاب الثاني (مثلما وصل إلينا على الأقل). لم نعد نسمعها. في العام 1839، كان التاريخ السابق قد صار بالنسبة إلى البعض مجرد ذكرى. يكشف **نائب دارسيس** المشهد المعاكس لرواية **قضية غامضة** .في هذه الأخيرة، كنا قد لمسنا اللغة الملكية في مواجهة السلطة الإمبراطورية؛ وفي الرواية غير المنتهية، نكتشف رأي المدينة الصغيرة. تغيير وجهة النظر هو إشارة على مرور التاريخ. صارت الشخصيات الثانوية السابقة من صغار البورجوازيين الذين

(80) Honoré de Balzac, *César Birotteau*, dans: *La comédie humaine*, t. 6, p. 68.

رفعهم الزمن، أبطال هذا المجتمع الجديد. سيموز، سيمون، كلمات تبدأ بالطريقة ذاتها، ولكن العنصر الجديد هو on. بدء عهد الرأي. يقطع سيمون جيغيه (Simon Giguet) مع الماضي وينسى ما تدين به أسرته إلى غوندروفيل. يتحدث ضدّ من كان يدعمه. في الحقيقة، هو لم يعد يتحدث اللغة ذاتها، بل «لغة حديثة» سيتعين علينا في الفصل التالي أن نحاول تحديد سماتها. سيستولي على السمّان دوار النيابة وها هو يرى نفسه عضواً في الغرفة العليا في مجلس النواب الفرنسي، كما كانت قد أكدت «المقدمة» في **الملهاة الإنسانية**.

أمام شطط اللغات هذا، يبحث بلزاك عن أسلوبه. من عوارض هذه الحالة جملته المتعثرة والمصنوعة من أجزاء وقطع، على عكس النبرة المتجانسة والتعليمية التي يتبناها أيضاً بطيب خاطر، فلا ينفك يذكر اللغات المدلّلة على أنّها لغات مكروهة: «(كما كانوا يقولون في السابق)»، «في معرض استخدام كلمة رائجة»، «في معرض استخدام كلمة من اللغة القديمة»، «كلمة من عهد الإمبراطورية»، «في معرض استخدام كلمة من اللغة البورجوازية»، «في معرض استخدام عبارة شعبية»، «في معرض استخدام كلمة من اللغة الرائجة»، «فيما لو سمح لنا هنا أن نتحدث بلغتنا البرلمانية»، «في معرض استخدام عبارة تجارية»، «حسب التعبير الخاص بالصحافيين»[81]. ماذا تعني هذه اللغة «المستعارة»؟ هل هي مصنوعة من أسف وأحلام، من رهاب ووضوح بصيرة، من حنين أم من يأس؟ ما هذا الخليط من الكلام الميت والكلام الفارغ والكلام النشيط؟ ما هذا النُصب البلزاكي الذي يتخذ شكل برج بابل؟ هل

(81) على التوالي: dans: *La comédie humaine*, t. 9, p. 312; t. 7, p. 502; t. 8, pp. 27, 43, 89 et 980; t. 1, p. 925; t. 10, p. 380; t. 4, p. 769; t. 1, p. 516.

سنسمع في هذا «الأسلوب الانتقائي» رغبة في الحقيقة من طريق جمع الخطابات والتسامي فوق اختلافاتها بتوحيدها في الكتابة على شكل «لغة بانورامية»، كما كان يقول بلزاك بخصوص نوديبه[82]، طبقاً لصورة هذه **الملهاة الإنسانية** التي تلتقي تصنيفاتها مع فئات العصر الكلاسيكي؟ تخدم الكلمات المنزوعة من وسطها والمجمّعة مشروع الكاتب. تدخل اللغات في نزاع في الحكاية المروية، ولكن ليس في الجملة السردية التي تستعين بِكُلّ اللغات الاجتماعية وتجعلها مؤاتية لغايتها المقصودة، باختصار هي تحيّدها وتخضعها، وتبعدها عن منطقها لتحصرها أحياناً في معنى تعبيري خافٍ أو لافت. ألن يقال بالأحرى، وربما عن حقّ أيضاً، أن هذه الجمل المقطوعة والموصولة لا تستعمل لإعادة الجمع (مهما كانت قناعات بلزاك) وأنها تبيّن، على العكس وبشكل واضح، نسبية اللغات والمجموعات المزيفة؟ هي تسمعنا تنافر أصوات المجتمع والوحدة المفقودة، فما من وحدة ممكنة في النبرة بعد اليوم، كما كانت في العصر الكلاسيكي. يكشف الأسلوب الانتقائي أن الكاتب لا يسعى إلى أن يعيد إعطاء معنى إلى العالم، بل إلى القول بأن ما من أحد يمسك بهذا المعنى، وثمة طرائق متعددة لقول هذا الأمر في جملة. يهدف أسلوب بلزاك إلى إقلاق الخطابات لأنه يعترض على إقفال اللغات. تطرح اللغة المركبة أسئلة على التصورات وتشدد على عدم اكتمالها كما تشير إلى الغيرية. تحكي الجمل المرتوقة عن غياب التوليفة النهائي. ولكن، ألن يقال أيضاً، وبما هو أفضل، أن هذه الكتابة

---

(82) في مقالة كتبها بلزاك حول **لا شارتروز** (*La chartreuse*) في العام 1840، يضع في مقابل «أدب الصور» الرومنطيقي و«أدب الأفكار» المتحدر من عصر الأنوار، «انتقائية أدبية» بادر إليها والتر سكوت مقترحاً «نظرة شاملة إلى الأمور». انظر: «Etudes sur M. Beyle», p. 201.

ذات الكلمات النافرة تهدف إلى الإعلاء من شأن التجزئة ورفض انتهاء اللعبة والتذكير بعدم يقين التاريخ في لحظة ترغب اللغة الحديثة في أن تجمد من جديد (في أن توهم بجمودها) في حالة اللغة المعاصرة، حينما بدأ صوت الرأي العام الإجماعي الذي يعتاش على الكلمات بالسيطرة على انقسام اللغات الاجتماعية؟ تدعي الكتابة الانتقائية عالياً عدم الامتثالية وتطالب بها. كتابة بلزاك من النوع المفتوح على الرياح الأربع، كما المحادثات في الندوة التي تحمل الاسم ذاته، تخلط كلام دارتيز وميشال كريتيان المتناقض. تحوي علية دانيال دارتيز استعارة بالأسلوب البلزاكي. يعود الأسلوب ويستنفر كلّ الخطابات وكل الطاقات الاجتماعية ليعيد إنعاش التاريخ، كما حينما تصارعت كلمات جيرارد ومونتوران. ولأن اللغة في التاريخ، يكون الأسلوب سياسياً.

الفصل السابع

اللغة الحديثة

قال ببطء: «أنا لا أُتعب من يسمعني، ولكني أَتعب بسرعة من التحدث..

قطع الآخر عليه كلامه قائلاً: «حالة مزعجة، ففي مدينة باريس الطيبة، يقال عن شخص إنه فصيح حينما يسند ظهره إلى المدفأة أو يضع يديه على المنصة، ويفرغ لمدّة ساعة ونصف الساعة مقاطع صوتية عالية، شرط أن تعني فقط شيئاً قرئ أو سمع في مكان ما.»

ألفريد دو فيني (Alfred de Vigny)، **ستيللو** (*Stello*)

في العام 1820، لم تعد السيدة دو جانليس تتعرف على لغتها في الصالونات. يتعاطى المحدثون اللبقون بالأحوال الراهنة ويتحدثون بالأعمال. ها هم قد انغمسوا في مصالح العصر وصاروا مهتمين بمصالحهم الخاصة، فأخذوا يناقشون حياة المدينة: «صار المجتمع لا يطاق حقاً: نسمع عند السيد دو فالانس (M. de Valence) أحاديث ليس فقط عن السياسة ولكن عن «المال»، وغالباً طيلة ثلاث ساعات مملة حتى الموت. وقد تعين عليّ أن أتحلى بضبط كبير

للنفس حتى أخفي الملل العميق الذي تشعرني به هذه الأحاديث. كنت أرى أنه لم يعد ثمة من لغة فرنسية، ولا من محادثة وأن كل الرجال قد أصبحوا «صحافيين» [. . .]»[1]. السيدة دو جانليس من أتباع كلمة التسلية وهي مصابة بالدهشة أمام اللغة الحديثة حيث تدخل السياسة المجال الخاص، وحيث يساهم المجال الخاص في المساحة العامة. الرجل الصحافي (publiciste بمعنى صحافي، وهي كلمة من العام 1789، ربما ابتكرها مارا (Marat)) يخلط في سرّه المادة التي توفرها له الصحافة ويعتبر أن لديه ما يدلي به حول نقاشات العصر. هذا الصوت الذي كان مجهولاً حتى ذلك الحين والذي تسمعه السيدة دو جانليس في الصالونات باشمئزاز منزعج هو صوت «الرأي العام»، أو زبده. فلنعطِ عنه وصفاً أكثر اتساعاً نستعيره هذه المرة من أحد المنادين به، هو غيزو (Guizot) الذي أعطى، حسب قول هابرماس (Habermas) «أول صياغة كلاسيكية» عن حكم الرأي العام فقال: «علاوة على هذا، إن طابع النظام الذي لا يقبل في أي مكان شرعية السلطة المطلقة هو أن يجبر كل المواطنين في أن يبحثوا باستمرار، وعند أي فرصة، عن الحقيقة والعقل والعدالة التي يجب أن تضبط سلطة الواقع. هذا ما يفعله النظام التمثيلي: **1** ـ عبر النقاش الذي يجبر السلطات على البحث بشكل مشترك عن الحقيقة؛ **2** ـ عبر الإعلان الذي يضع السلطات المهتمة بهذا البحث تحت أعين المواطنين؛ **3** ـ عبر حرية الصحافة التي تتحدى المواطنين أنفسهم حتى يبحثوا عن الحقيقة ويقولونها للسلطة[2].

---

(1) Stéphanie de Genlis, *Mémoires sur la cour, la ville et les salons de Paris,* p. 133.

(2) François Guizot, *Histoire des origines du gouvernement représentatif en Europe,* (Bruxelles: n. pb., 1851), t. 2, p. 10, cité par Jürgen Habermas, *L'espace public,* p. 111.

المنصة والصحافة والرأي العام، هذه هي مركبات اللغة الحديثة التي تعمل بشكل مثالي من أجل البحث المشترك عن الحقيقة. كان هذا التعريف يرسم البسمة على شفتي راستينياك الذي يعتبر أن «اللغة الحديثة» (والتعبير هو له) هي فن التلاعب بالرأي العام: «لقد قمت بدراسة خاصة جداً حول اللغة الحديثة والحيل الطبيعية التي تستخدم للهجوم على كلّ شيء أو للدفاع عن كلّ شيء. الفصاحة الوزارية هي تحسين اجتماعي. أيعاني أحد أصدقائك من قلة ذكائه؟ ستتحدث عن نزاهته وصدقه. هل كتاب صديق آخر ثقيل؟ ستقدمه على أنه عمل ضميري. وإذا كان الكتاب مكتوباً بلغة سيئة، ستمدح فيه الأفكار»[3]. أما بالنسبة إلى الأعداء، فكيفي أن نقلب عناصر هذه البلاغة، كما يقول. يعتبر راستينياك أن كلّ سلطة، سواء أكانت سياسية أو صحافية، تمارس في سياق سوء استعمال الكلمات. فمن يحكم حقاً إذاً؟ أين السلطة؟ تبحث رواية القرن التاسع عشر عن الجواب عند تقديم هذه اللغات الجديدة: فصاحة المنصة، صوت الصحافي، والشائعة في الرأي العام.

خطباء لا صوت لهم

ترتفع المنصة لتصير مكاناً جديداً للحكم. ينذر أندريو كل أشباه راستينياك بهذا الأمر فيقول: «أصبحت الفصاحة واحدة من عناصر مؤسساتنا السياسية المهمة؛ فهي قادرة على أن تقود صاحبها إلى شرف اعتلاء المنصة والسلطة. صارت في كل يوم أكثر ضرورة، وستصير في المستقبل أداة الطموح والمجد والمصلحة

(3) Honoré de Balzac, *La peau de chagrin*, dans: *La comédie humaine*, t. 10, p. 180.

العامة. فن الكلام قوة عندنا كما كان عند اليونان والرومان»[4]. تصغي رواية فقه اللغة هذه إلى فصاحة المداولة، ولكن ليس بطيب خاطر. وقد أشرت سابقاً إلى ندرة المشاهد الخاصة بالجمعيات لدى بلزاك. ومع هذا، وتماشياً مع الزمن في «**الثوار الملكيون**»، أي في عهد الثورة، يبين الروائي مواجهة بين الفصاحة الجمهورية والبلاغة المعادية للثورة: إعلانات من بونابرت تقرأ على الجنود وعظة من الأباتي غودان (abbé Gudin) يثير فيها عصبية الفلاحين البريتانيين. تصوّر الحكاية صراع اللغات في قلب التاريخ، بيد أن المنصة ستظل في المشاهد الخلفية من أعمال تضم «مشاهد من الحياة السياسية» لكاتب، كما سيمون غيغيه، قد عرف نشوة النيابة. لن ندخل إلى البرلمان، سنشق بابه فقط في «**ممثلون هزليون من دون علمهم**»، «من هذه الناحية من جسر الوفاق (la Concorde) الذي يقود إلى الخلاف»[5]. بيد أن راستينياك الذي كان وزيراً وعضواً في الغرفة العليا من البرلمان، كان خارجاً من المبنى نصف الدائري فتسبب كلامه التهكمي، المتفق مع كلام الراوي، بتراجع الزائرين القادمين بدافع الفضول. لقد أقفل النقاش البرلماني. نسمع صخبه من بعيد مع كاناليس (Canalis) مثلاً، وهو خطيب اجتماعي يطلق كلماته الرنانة في الصالونات كتمارين صوتية قبل أن يصعد إلى المنصة؛ أو نتذوق طعماً مسبقاً هزلياً خلال الاجتماع الانتخابي الذي تفتتح به رواية **نائب دارسيس**. في هذه الرواية غير المنتهية، تؤدي طاولة الشاي المجهزة بجرس دور المنصة: ثمة نوع من السخرية حين يوضع الخطاب الديمقراطي في صالون للثرثرة. أهو

---

(4) Mathieu Andrieux, *Préceptes d'éloquence*, p. III.

(5) Balzac, *Les comédiens sans le savoir*, dans: *La comédie humaine*, t. 7, p. 1197.

احتقار الملكيّ للكلمة التداولية؟ ولكن ستاندال بدوره لا يهتم بها أكثر من ذلك. في **دير بارما**، لا مكان بالطبع للمنصة نظراً إلى ضرورات الرجعية السياسية، فالجمعيات الوحيدة التي تحظى بالوصف هي تلك التي يصدح فيها الكلام الديني، حين كان من الضروري، في بداية الرواية، أن يفرض على شعب ميلانو الطيب سلوكاً إزاء اللصوص الثوريين، أو حين أخذ فابريس بتعاطي فن العظات. أما الخطيب فيرانتي بالا (Ferrante Palla) فسيجبر على إلقاء الخطب على مسامع جمهوريين لا وجود لهم مستعيناً بحجة مثيرة للشفقة هي قبضات الذهب («عمق اللغة السياسية الراهنة» كما كان يقول بلزاك). في **دير بارما**، تستمر صناعة السياسة في صمت المقصورات. لذا، لم تبدُ المنصة في عيني ستاندال، إبان ملكية تموز/ يوليو، سوى وهم للسلطة ومكان الكلمة الفارغة لا منصّة لإشعاع العقل. كان السيد لووين خطيباً وفق الموضة بالرغم من صوته الضعيف، وقد تناول الكلام بلؤم وظهر أولاً في الرواية، ليلاحظ غباء زملائه النواب علماً أن الحكاية تبيّن لنا في أماكن أخرى المناورات الانتخابية التي لجأ إليها هؤلاء أحياناً ليحصلوا على مناصبهم. لا يصدّق والد لوسيان نفسه ما يقوله: «إن فصاحتي وشهرتي هما كعجّة منفوخة، العامل البسيط يجد أنها لحمة فارغة»[6]. هل ينبغي أن نصحح، على طريقة فلوبير، اسم السيد لووين (M. Leuwen) ليصير السيد ليوفان (M. Lieuvain)، أي المكان الفارغ؟ ما من سعي إلى السعادة العامة ممكن من أعلى المنصة، فالحكايات الستاندالية لا تؤمن إلا بكلمة ذات مسافة حميمة، بكلمة تمارس الحب.

---

(6) Stendhal, *Lucien Leuwen*, dans: *Romans et nouvelles*, t. 1. p. 1311.

من حماسة أستاذ البلاغة، أندريو، إلى تمثلات الفصاحة المفعمة بالشك في الرواية إبان ملكية تموز/ يوليو، ثمة عودة. هو العام 1848، هل ستغير الطريقة الجديدة في ممارسة الديمقراطية شيئاً؟ الجواب متغيّر. هوغو، الذي مارس النيابة بعد أن كان نائباً وعضواً في غرفة البرلمان العليا، مثل راستينياك، يؤمن بفصاحة التداول ويترقب منها الحقيقة. كانت هذه الفصاحة سرية في **البؤساء**، مع النقاشات التي دارت بين ماريوس (Marius) وأصدقاء الـ ABC، وهم مجموعة من الثوريين المثاليين، وكانت منتصرة وفظيعة في «**ثلاثة وتسعون**» من خلال ذكر أعضاء الجمعية التأسيسية، وكانت هشة في ما بينهما، في **الرجل الذي يضحك**، حيث غوينبلاين (Gwynplaine) التي تكرر، بالفشل ذاته، خطاب النائب هوغو حول البؤس، ولا تفلح في إسماع اللوردات صوابية أفكارها، علماً أن الفصاحة موجودة بفضل أسلوب هوغو ذاته الذي يتزاوج مع النبرات المتسامية في الكلمة الخطابية[7]. ليست المسألة، على أي حال، مسألة نوع، فديوان **العقابات** (*Les Châtiments*) قد يدلّ على هذا الأمر، كما المسرحيات الدرامية التي أسبغ عليها هوغو رسالة نضالية، كما كتب يقول في العام 1833، في مقدمة **لوكريس بورجيا** (*Lucrèce Borgia*): «نقول، وتكرار هذا القول مطلوب، أن المسرح يرتدي في أيامنا هذه أهمية هائلة تميل إلى الزيادة باستمرار مع تقدّم الحضارة ذاتها. المسرح منصة. المسرح منبر. المسرح يتكلم بصوت قوي ويتكلم بصوت عالٍ»[8]. في المقابل، يهتم فلوبير في كشف كذب الفصاحة. وقد رأينا هذا في وصفه للجمعيات. فالكلمات التي تُنشر من فوق المنصة إحباط للكتابة: يرد نثر الصمت على ضجيج

(7) سأرجع في الفصل الأخير إلى هذا الدمج بين الكلمة والكتابة.

(8) Victor Hugo, *Lucrèce Borgia*, p. 17.

الفصاحة، وتجيب كتابة المشكك غير الشخصية عن كلمة التداول. في رسالة إلى لويز كوليه (Louise Colet)، تلك التي تدعي معرفة كل ما يتعلق بالنفعية، يضع فلوبير الفن للفن في مواجهة الفصاحة السياسية، كما يضع اللامبالاة في مواجهة الالتزام والبحث عن الجمال في مواجهة ادعاء معرفة الحقيقة: «ليس في هذا العالم، بالنسبة إليّ، سوى أبيات الشعر الجميلة والجملة المسبوكة والمتناغمة والمنشدة، وغروب الشمس الجميل وضوء القمر واللوحات الملونة والرخام القديم والرؤوس البارزة. لا شيء غير هذا. وكنت لأفضل أن أكون تالما (Talma) على أن أكون ميرابو، لأن تالما قد عاش في دائرة من الجمال أكثر نقاء»[9]. إن ميرابو هو صورة الخطيب المثالي الذي مدحه هوغو عالياً، وهو لا يمارس أي تأثير جاذب على مخيلة فلوبير.

في فجر الجمهورية الثالثة، بقي هوغو وحيداً بين أمثاله الروائيين في توجيه المديح إلى المنصة. أما فاليس، ولأسباب مختلفة تماماً عن أسباب فلوبير، وهي ترجع إلى ثورية الرجل الذي لا يطيق الثرثرة المترددة وكلام الإصلاح التأجيلي، فهو ينظر باحتقار عميق إلى «الفصاحة المنصّتوية» وإلى من يتسلون بإقامة النوادي[10]. ينجم هذا القرف عن تجربة 1848 المرّة. ولا يؤمن فنتراس (Vingtras) إلا بانتفاضة الشعب العفوية الذي يصنع (أو لا يصنع) وحده التاريخ. وكعلامة فارقة أخيرة، نذكر زولا الذي يسخر أيضاً من فصاحة المنصة، ليس لسبب سوى أنها كانت خلال الإمبراطورية الثانية محاكاة تهكمية للكلام التداولي. تبدأ رواية **فخامة أوجين روغون** بجلسة من الهيئة التشريعية التي اقتصرت على غرفة للتصفيق في

(9) Louise Colet, 6 ou 7 août 1846.

(10) Jules Vallès, *L'insurgé*, pp. 132 et 210.

المرحلة المتسلطة من عهد نابوليون الثالث: كانت القاعة شبه فارغة في البداية وكان فيها نواب منصرفين إلى أحاديثهم الخاصة بينما الرئيس يتكلم، وفجأة امتلأت القاعة حينما أزفت لحظة التصويت بخنوع وبالإجماع على مبلغ أربعمئة ألف فرنك لتمويل معمودية الأمير ولي عهد الإمبراطور. وعلى الرغم من كل شيء، ستعود الحكاية في الفصل الأخير إلى القاعة نصف الدائرية لتلاحظ تطوراً إبان الإمبرطورية الليبرالية، حتى لو أن الرواي يستمرّ في التنديد بهذه «الخرافة البرلمانية»[11]. تنتظم المعارضة وهي من صنع أقلية، ولكن جمهورها هم صانعو تاريخ مقبل (وتاريخ ماضي مجيد أيضاً يعد بالولادة مجدداً عند رؤية الجماهير التي تعيد إحياء وصف الجمعية التأسيسية): «في الأعلى، على حافة الشرفة المثقلة بالزينة المذهّبة، تطاولت الرؤوس في اجتياح جماهيري جعل النواب يرفعون عيونهم قلقين أحياناً، كما لو أنهم سمعوا فجأة وقع أقدام الرعاع في يوم انتفاضة»[12]. المقارنة النهائية هنا كما لو أنها نصّ مسبق من **جرمينال**، وسيناريو تجريبي. فصاحة المنصة على موعد مع التاريخ.

باستثناء هوغو إذاً، تتعاطى الشخصيات الرئيسة في رواية فقه اللغة مع الفصاحة التداولية بشكل تقليد تهكمي. فلننظر إلى الصيغ الجمالية. يستعمل الروائي **أولاً** واحداً من أفضل أسلحة السخرية وهي تقنية الانتقال: بدل أن يجعلنا نسمع الخطباء، يقدمهم لنا على صورة كبار البكم في النقاش البرلماني. في **الملهاة الإنسانية**، يبدو السيد بارجيتون، «الذي لا يتفوه بكلمة إلا في الحالات القصوى»، المرشح المطلوب: «كان يُحكى في ذلك الوقت بتعيين هذا النائب

---

(11) Emile Zola, *Son excellence Eugène Rougon*, dans: *Les Rougon-Macquart*, t. 2, p. 639.

(12) المصدر نفسه، ص 359.

الأبكم»[13]. ويمتلك بارجيتون قريناً له في الغرفة العليا: «كان السيد ديغلومون (d'Aiglemont) يطمح في الوصول إلى الغرفة العليا، فاعتنق شعارات وسياسة صحيفة الـ **كونسرفاتور** (*Conservateur*)، والتف بغموض لا يخفي شيئاً، وأصبح رصيناً، صاحب أسئلة وقليل الكلام، فاعتبر رجلاً عميقاً. كان يتمترس دائماً وراء شكليات التهذيب متسلحاً بعدد من العبارات، يمسك ويغدق بجمل جاهزة تُصنع بانتظام في باريس لتنقل الأفكار الكبيرة أو الأحداث إلى الأغبياء بطريقة مبسطة، وقد اشتهر عند رجال المجتمع بأنه صاحب ذوق ومعرفة»[14]. خطيبان لدى بلزاك، هما الوحيدان اللذان ربما يكون لديهما شيء يقولانه، وهما ز. ماركاس (Z. Marcas) وألبير سافاروس (Albert Savarus)، وقد أُجبرا على الصمت بوصفهما خطيبين من دون منصة: «كم من خطاب في البرلمان ألقيت وأنا أمشي في ممرّات غابة بولونيا المهجورة»[15]؟ الفصاحة هي الاستثناء، وماذا بوسعها أن تفعل معزولة في نظام حيث يحكم العدد؟ قدّم بلزاك بيرّييه (Berryer) (وهو نموذج الخطيب بالنسبة إليه وكان قد التقاه مرات عديدة في زمن كان قد اعتنق فيه لتوه الملكية وصار يحلم بالنيابة) في **ألبير سافاروس** (*Albert Savarus*)، كالرجل القادر على إخراج وزراء من الوزارة لو أنه لم يكن وحيداً في مقعده[16]. يجيء نواب بلزاك بمستوى أفراد فيلق الجنوب (Légion

(13) Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, dans: *La comédie humaine*, t. 5, pp. 187 et 189.

(14) Honoré de Balzac, *La femme de trente ans*, dans: *La comédie humaine*, t. 2 p. 1072.

(15) Honoré de Balzac, *Albert Savarus*, dans: *La comédie humaine*, t. 1, p. 973.

(16) المصدر نفسه، ص 1004.

(du Sud) الذين جنّدهم السيد لووين من بين منتخبي منطقة البيريغور (Périgord) وآخرون من إقليم أوفيرن (Auvergne)، وكانت صفتهم الأهم أنهم لا ينبسون ببنت شفة: «كان السيد لووين يحثّهم منذ شهر على الكلام، ولكن ما من واحد كان يجرؤ عليه، وفي الحقيقة ما من واحد كان يقدر عليه»[17]. أصبح النائب الذي لا تأثير له من النماذج الروائية.

صار شخصية تعاود الظهور في حكاية الرواية الواقعية فتخترق القرن والأنظمة. في عهد الجمهورية الثانية، حمل اسم دامبروز: «تغنوا بذكائه المشع ونزاهته وكرمه وحتى بصمته كممثل عن الشعب. صحيح أنه لم يكن خطيباً، ولكنه كان يمتلك في المقابل هذه الصفات المتينة المفضّلة ألف مرة... إلخ.»[18]. تقتصر الفصاحة التداولية على صمت منتشر، يعمل كل هؤلاء النواب في الرواية على إدامته، على طريقة الوظيفة المتوارثة. في عهد الإمبراطورية الثانية، يحمل السيد دو مارويّ (M. de Mareuil) الأوصاف المطلوبة، وقد كان مرشحاً عنيداً للنيابة في رواية **تقطيع الفريسة** (*La Curée*). قد يتبادر إلى ذهننا أنه سرقة أدبية عن وصف ديغلومون: «كان الأكثر فراغاً بين الناس الذين قد تلتقي بهم، فارغ إلى درجة لا تصدق. صاحب بنية رائعة، وجهه أبيض فيه نفحة تأملية، كما يكون رجل الدولة الكبير؛ وبما أنّه كان يصغي بطريقة رائعة وبنظرات عميقة والوقار الهادئ مرتسم على وجهه، كان يُظن أنه يقوم بجهد داخلي هائل للفهم والاستنتاج. ومن المؤكد أنه لم يكن يفكر في شيء. ولكنه كان ينجح في إرباك الناس الذين يحتارون بين كونهم يتعاملون مع شخص متفوق أو مع شخص

---

(17) Stendhal, *Lucien Leuwen*, dans: *Romans et nouvelles*, t. 1, p. 1281.

(18) Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale*, p. 461.

غبي[19]. تذكّر كل هذه الرسوم المبرزة للعيوب، كتحويل فني، برسوم دومييه (Daumier) الكاريكاتورية التي كانت تسلط الضوء، في صحف شارل فيليبّون (Charles Philippon)، على رداءة نواب الوسط. أصبح النموذج خارجاً عن الزمن ومنفصلاً عن الأيديولوجيات أيضاً، هو يفرض نفسه على قلم الملكي بلزاك كما على ريشة الجمهوري دومييه اللذين اجتمعا على احتقار الملك البورجوازي، وهو يستمرّ لدى زولا الذي يعرف أن الفصاحة التداولية هي تظاهر، بالنظر إلى التسلط الإمبراطوري. لقد انطبع رسم الطباعة الحجرية الشهير لدومييه واسمه **الجوف التشريعي** (*Le ventre législatif*) في الذاكرة الجماعية بشكل دائم. صورة ذات قوة هائلة، تعاود المرور أمام عيني دورانتي (Duranty) في العام 1878، بينما تستند الجمهورية الثالثة إلى أسس ضعيفة. بمقدور دومييه الجمهوري أن يحمل رؤية مضادة عن الحياة البرلمانية: «النواب يقرأون ويتحادثون ويضحكون ويفكرون ويستنشقون التبغ أو يتمخطون؛ والبعض منهم منهار ومذهول كالشيوخ الذين تراجعوا إلى سنّ الطفولة[20]. «ولربما شعر دورانتي بالحرج لأنه كتب هذه السطور، فحاول بشكل مستغرب، في ما يلي من مقالته، أن يرى هذه الوجوه المضحكة بشكل جميل.

كان ممثلو الشعب صامتين في غالبيتهم، إذاً، فرمزوا إلى الكلام العقيم. أما الاستثنائيون منهم، كثيرو الكلام، (مثل نموذج كاناليس عند بلزاك)، فإنهم لا يقولون أكثر من سابقيهم: لقد حرموا

---

(19) Emile Zola, *La curée*, dans: *Les Rougon-Macquart*, t. 1, p. 433.

(20) Edmond Duranty, «Etudes sur Daumier», *Gazette des beaux-arts*, vol. 17, no. 5 (mai 1878), p. 440; cité dans le catalogue *Daumier, 1808-1879*, réunion des musées nationaux, 1999, p. 175.

الكلام بالأسلوب المباشر ويمارسون فن الإيماء. النائب لاروش ماتيو (Laroche-Mathieu) في **بل آمي** (*Bel-Ami*) هو منهم كما هو مطران آغد (d'Agde) عند ستاندال. نشعر بالاحتقار الفلوبرتي عند موباسان (Maupassant) إزاء الاقتراع العام: «ثم تحدثوا عن الدورة التي فتحت لتوها. أخذ لاروش ماتيو يخطب، مهيّئاً أثر الجمل التي سيسكبها على زملائه بعد ساعات قليلة. كان يحرّك يده اليمنى، فيرفع تارة في الهواء شوكته وتارة سكينه وتارة قطعة خبز، ويتوجه إلى الجمعية الخفية من دون أن ينظر إلى أحد ويبصق فصاحته المُحَلْوَنة كولد جميل حسن التمشيط»[21]. في الطرف الآخر من المروحة السياسية، تتخلل رواية **المتمرد** لفاليس مجموعة من رسوم لخطباء ثرثارين يقطع الوصف عليهم خطبهم: «وصل فيرّي (Ferry) وغامبيتا (Gambetta). كيت وكيت، باسم الوطنِ والواجب»[22]. لا تبقى سوى اهتزازات حماسة ونتف خطاب معروف سلفاً لا علاقة له بتغيير العالم.

«الوطن، الواجب»: تستخدم الأهجوة الأسلوب غير المباشر. لا نسمع تفصيل المحاجّة، بل إن الحكاية تلملم مواضعها والكلمات ـ الحواجز التي تدلّ على فراغ (كلمة «وطن» هي جناس لكلمة «كيت») .هكذا كان النصّ البلزاكي قد توصل إلى الإحاطة بما يقال في زمنه، بثوابت اللغة السياسية التي تعلو على لغات الأحزاب وتبدو فجأة وكأنها تعامل الاختلافات بوصفها أمور ثانوية، أي أن النغمة ذاتها تظل موجودة تحت الكلمات. في اللغة العصرية ومع النظام التمثيلي، تنتقل اللغات جميعها لتصير إلى جانب الكذب أو

(21) Guy de Maupassant, *Bel Ami*, p. 408.

(22) Jules Vallès, *L'insurgé*, p. 211.

عدم الفعالية كما يرى بلزاك. وهكذا، يلخص غوديسار (Gaudissart) الأمر إلى محبوبته قائلاً «تَفَيهُق المنصة» (إنها لفصاحة منزوعة الهيبة حقاً). سيتولد انطباع لدى أتباع فلوبير أنهم يقرأون فقرة من **المراسلة** (La Correspondance): «كلّ الخطباء يجعلون فرنسا تسير نحو الهاوية؛ يقولون هذا الكلام أو يتحدثون عن عربة الدولة والعواصف والآفاق السياسية»(23). تعوم الكلمات من دون انتماء كما في «قاموس» **بوفار وبيكوشيه** تحمل اللغة «المِنَصَّتوية» معجمها وحشوها اللذين يوحدان الطبقة السياسية. في الحادي والعشرين من العام 1850، ومن بيروت، سأل فلوبير فريدريك بودري (Frédéric Baudry) قائلاً: «ماذا يقولون في فرنسا؟ وماذا يفعلون؟ وبِمَ يفكرون؟ ماذا أصبح «الأفق» و«مقود السفينة» و«الأفعى متعددة الرؤوس» و«البركان» و«القواعد»؟» وهكذا، ثمة كتابة فنية عن الكلام السياسي ولدت في الحقبة ما بعد 1830، بعيداً عن الرومنطيقية الاجتماعية التي جسدها أمثال هوغو أو لامرتين (الذي حوله بلزاك إلى كاناليس). لا يغير العام 1848 شيئاً في هذا النوع من الإصغاء. يلخص مكسيم دو كامب (Maxime Du Camp) أحد الخطابات متذكراً غوديسار، أو يعيد كتابة مشهد الجمعية التأسيسية: لا فرق إلا قليلاً بين أوديلون بارو (Odilon Barrot) وليوفان! البلاغة ذاتها. وقد كان فلوبير على أي حال، في ذلك اليوم، برفقة دو كامب لسماع أوديلون بارو الذي «تحدث عن كل شيء: عن عربة الدولة - عن كأس الشعبية المخيّب - عن أفعى الفوضوية المتعددة الرؤوس - عن فقدان البصر القاتل لدى السلطة - عن الطموح العقيم الذي يزرع بذور الفتنة - عن إحباط الطبقات الفقيرة - عن الطين الإنساني

(23) Honoré de Balzac, *L'illustre Gaudissart*, dans: *La comédie humaine*, t. 4, p. 571.

المتواضع الذي يرفعه الفكر»[24]. تبتلع طريقة الكلام المشتركة انقسام اللغات. مهما تحدّث فلوبير عن فورة الخطابات في النوادي الجمهورية في العام 1848، إلا أنه في النهاية وكسيّد الأسلوب غير المباشر، يختصر تنوع المشاريع بعبارات من أسلوب المنصة: «تظاهراً بالحس السليم، كان ينبغي التنديد دائماً بالمحامين، واستعمال هذه العبارات أكثر ما يمكن: «أضاف لبنته على البناء – مشكلة اجتماعية – ورشة»»[25]. أيها القارئ العزيز، سنحتاج بشدة إلى فكتور هوغو، في الفصل الأخير، حتى يرفع عن معنوياتنا الديمقراطية الإحباط الذي ألم بها.

غورجياس الصحافي

لاحظ أندريو أن وضعاً خطابياً جديداً قد ولد مع المجتمع ما بعد الثوري، وهو وضع أكثر تعقيداً مما كان عليه في أيام القدماء الذين يستحيل نسخ نموذجهم البلاغي ببساطة لأن فصاحة المنصة صارت تتوجه إلى مرسَل إليه مزدوج هو الجمهور المباشر بالطبع (أي الجمعية)، ولكن أيضاً الجمهور غير المرئي من قرّاء الصحف والرأي العام. «يحمل الجمهور طابعاً مهيباً، وسلطة عليا؛ هو يمثل الأمة. يناقش الخطيب مصالح شعب بأسره؛ ليست الجمعية المصغية إليه هي وحدها التي تسمع كلماته، بل إن صدى الصحافة يكررها فتصدح في كل العالم المتحضر»[26]. كان غيزو قد شدد على هذه الفكرة قبل عشرين عاماً قائلاً إن الصحافة تؤمّن الإعلان: «تجعل

(24) Maxime Du Camp, *Souvenirs de l'année 1848*, p. 42

(25) Flaubert, *L'éducation sentimentale*, p. 372.

(26) Andrieux, *Préceptes d'éloquence*, p. 156.

الصحف فرنسا بأسرها تشاهد نقاشات المجلس»[27]. يعتمد ألبير سافاروس، الطموح، على هذه الكلمة الرنانة التي تكبر بالمكتوب وتذهب حتى إلى ما وراء الحدود: «بعد قليل سأتحدث من أعلى المنصة الفرنسية إلى بلدي، إلى أوروبا. وسترسل إليك الصحافة الفرنسية اسمي بأصواتها المئة»[28]! أصبحت الصحافة هي ركيزة اللغة الحديثة الثانية.

بيد أن الصحافة سرعان ما تظهر أنها أكثر فعالية من مجرد ناقل للفصاحة البرلمانية. فهي تملك القدرة على التطفل عليها لتصير، كما يلاحظ من يكنّى بـ «مقود السفينة» (Timon)، هي السلطة الحقيقة: «هل الصحافة هي سلطة الدولة الأولى أو الرابعة؟ سؤال محط جدل»[29]. تسيطر الصحافة على المنصة. تنقل التقارير المكتوبة والخطابات السياسية وتشوهها حسب ما يناسبها: «إذا كان الخطيب هو سيد اللحظة، فالتقرير هو سيد الغد. وإذا كان الخطيب هو حقاً ما يريد قوله في داخل كنيسته البرلمانية الصغيرة، فهو، في الخارج وبالنسبة إلى كل فرنسا ما يريده التقرير العظيم أن يكون»[30]. من هذا المنظار، لا تبدو حرية الصحافة على أنها الضمانة التلقائية لانتصار الحقيقة. يلقي كورمنان (Cormenin) الذي يسبق كتابه في طبعته الأولى العام 1836 رواية **الأوهام الضائعة**، نظرة لا رحمة فيها على ممارسات الصحف. وإذ هو يميل إلى التيار الجمهوري، إلا أن

---

(27) François Guizot, Discours à la chambre des députés, 3 mai 1819, cité par Pierre Rosanvallon, *Le moment Guizot*, p. 69.

(28) Honoré de Balzac, *Albert Savarus*, dans: *La comédie humaine*, t. 1, p. 979.

(29) Timon, *Le livre des orateurs*, p. 69.

(30) المصدر نفسه، ص 35.

صوته يلتقي بصوت بلزاك لكشف زيف واحدة من المعتقدات الليبرالية. كما يجد كورمنان سبباً آخر للتفوق الذي لا تستحقه السلطة الرابعة: على عكس الفكرة الموروثة القائلة بأن الصحيفة تحمل طابعاً زائلاً، يضع كلمة المقالات اللجوجة في مقابل كلمة المنصة المتقلبة. ومن عدد إلى آخر، تصير البروباغندا تبشيراً: «ينفجر الخطاب البرلماني بين الفينة والأخرى، وهو شبيه بسيل الجبال الذي يكبر ويقفز ويدور ويحطم زبده على صخور القرية، ولكن السيل يمرّ. / الصحافة تتحدث كل يوم وهي شبيهة بنقطة الماء التي تسقط، وتسقط، وتسقط باستمرار، فتبلي وتحفر وتنقر في النهاية الرخام السماقي الأكثر قسوة»[31]. ليس الصحافي «سيد الغد» فقط، بل هو سيد الاستمرارية أيضاً.

في هذا السياق يأخذ نقد بلزاك للصحافة مكانه. في **الأوهام الضائعة** التي تدور حبكتها خلال عودة الملكية، علماً أن بلزاك كتبها في منتصف عهد لويس فيليب، يعترض الروائي على الثقة الليبرالية بأن الصحافة تحمي المواطن من إساءة استعمال السلطة وتمكّن الفكر الناقد من الاعتراض ديمقراطياً على السياسة الحكومية. كما يرفض أيضاً واحدة من البدائل العقائدية الليبرالية التي تحمّل الصحافة دوراً أقل مثاراً للجدل، ككلمة وسيطة تسمح بتشكل رأي (جاعلة المواطنين مسؤولين سياسياً) وتؤمّن تواصلاً مهماً بين هذا الرأي العام وبين السلطة التنفيذية، لتفسح لهما مجالاً حتى يفهم الواحد منهما الآخر بشكل أفضل شارحة التطلعات القادمة من أسفل وأعمال الحكومة ومشاريعها على السواء. يلخص ريموزا (Rémusat) هذا الموقف المتفائل القائل بعالم التواصل الأفضل الممكن: «في

(31) المصدر نفسه، ص 103.

إمبراطورياتنا الكبيرة الحديثة، مع شعوبها الكبيرة، لا يستطيع المواطنون التواصل في ما بينهم إلا بواسطة الصحافة، وكذلك التعرف على أفكار بعضهم بعضاً. عبر الصحافة وحدها تستطيع السلطة أن تتلقى من المواطنين النور وأن ترده إليهم، وهذا التبادل ضروري حتّى يسير الاثنان في الطرق ذاتها»[32]. يرد بلزاك على هذا القول بتقديم واقع الفشل. بعيداً عن تنظيم السياسة وعقلنة النقاش، تفسد الصحافة التواصل. لقد تنكرت لرسالتها الأساسية. الروح النقدية في الصحافة قد فقدت، والصحافيون يترافعون مع وضد من دون أي فرق. تجعل هذه اللامبالاة من الصحافة، لا ركيزة للفكرة الديمقراطية، بل شكلاً جديداً من أشكال السلطة المطلقة بممارستها العشوائية. يعترف كلود فينيون (Claude Vignon) بهذا الأمر. إنها على الدوام سوء النية في الكتابة البلزاكية حينما يستعمل هذا الخطاب بالوكالة: متى يفضل أو يزيد على أقوال الكاتب (الإهداء إلى فكتور هوغو[33] أو الراوي أو أعضاء الندوة الفاضلين، النقد الذاتي الذي يقوم به المعنيون الأساسيون: الصحافيان كلود فينيون والرصين إدموند بلونديه (Edmond Blondet) لحسن الإيحاء (الليبراليون والملكيون يفكرون بالطريقة ذاتها، علماً أن آراءهم متناقضة). يبدو الاتهام البلزاكي بواسطة هذه الحيلة على أنه ملاحظة موضوعية وحقيقة ملموسة. يفيض خطاب الحكاية عن خطابات الراوي ويتفق معها: «ـ بلونديه على حقّ، قال كلود فينيون. بدل أن تكون الصحيفة

---

(32) Rémusat, *De la liberté de la presse et des projets de loi présentés à la chambre des députés dans la séance du lundi 22 mars 1819* (Paris: [s. n.], 1819), p. 12; cité par Pierre Rosanvallon, *Le moment Guizot*, pp. 67-68.

(33) «لماذا ستستثني **الملهاة الإنسانية** سلطة ما، وهي التي تعاقب الأعراف ضاحكة، بينما الصحافة الباريسية لا تستثني أياً منها؟» (Balzac, *Illusions perdues*, dans: *La comédie humaine*, t. 5, p. 123).

رسالة مقدسة، صارت وسيلة للأحزاب، ومن وسيلة تحولت إلى تجارة، وككل التجارات لا ربّ لها. كل صحيفة، كما يقول بلونديه، متجر تباع فيه إلى الجمهور كلمات باللون الذي يرغب فيه. [...] لم تعد الصحيفة تكتب لتنير الرأي العام بل لتمدح الآراء»[34]. أصبحت السلطة الرابعة مركنتيلية بحتة وفقدت مشروعها السياسي. في رواية **معكّرة الماء** (*La Rabouilleuse*)، تدور مبارزة سببها صحيفة ملوّثة، وفي قاعات التحرير، تؤخذ المواقف من دون أن تبالي بالأمر. تشترى موهبة الصحافي الذي لا قناعة له بالمال. سيرجع النقد ذاته في النصف الثاني من القرن، حينما يهجو موباسان في **بيل آمي** الصحافة من خلال **الحياة الفرنسية** (*La Vie française*) منددا بتواطئها مع عالم النواب والدوائر المالية: يواصل الدكّان ازدهاره. في رواية بلزاك، وفي ما هو خارج المجال السياسي، تشكل مقالات النقد الأدبي مثالاً آخر على هذه الكلمة اللامبالية: يندد لوسيان بكتاب ناتان (Nathan) ثم يعلي من شأنه. ليست الصحافة أدباً فكرياً، بل هي تمرين أسلوبي.

تزداد خطورة هذه الكتابة بقدر ما يزداد إغراؤها. تبيّن الرواية هذا الأمر بـ «تقديم» مقالة كاملة للوسيان، هي المسلسل الجميل الذي يكرسه لمسرحية هزلية سيئة. تكتسب كتابته المبهرة بإيقاعها قيمة أدبية، وإذا كان لوسيان كاتباً، فهو كذلك في هذه اللحظة وليس في أبيات شعره الرديئة (حتى لو كتبها غوتييه أو بلزاك) التي تقدّم لنا منها الحكاية بعض العيّنات، وهي قصائد وجدت لتشكل نوعاً من وجه للمقارنة. يرتفع المسلسل بكتابته إلى مصاف النوع الأدبي. وقد ذهل أدورنو (Adorno) بهذه الصفحات القليلة النابعة عن ريشة محبة

(34) المصدر نفسه، 404.

للمال، ومع هذا رائعة الجمال، وهي تتغنى بـ «تفتح لعبة الخيال المستقلة»[35]. يعمل بلزاك الذي نعرف أنه كان هو أيضاً صحافياً، على نشر الكلمة التي ينتقدها، بشكل شديد الازدواجية. هو يسمعنا إياها والدليل الذي يقدمه يستدعي حكماً.

يعتبر أدورنو أن هذا فضل لبلزاك وموهبة تعدد اللغات لديه على عكس الكتّاب من الصف الثاني: «يتميز بلزاك عن روائيين أقل منه لأنه لا يثرثر حول مسلسل ما، ولكن يقدمه كما هو. كان غيره لاكتفى بالتأكيد أن لوسيان صحافي موهوب ولكان لجأ إلى صيغ فارغة قائلاً، مثلاً، أن لديه أفكاراً ذكية وأن كلماته الموفقة تتوالى كما الرصاص المشتعل. أما بلزاك، فإنه يترك هذا النوع من التأكيدات للصحافيين في وسط لوسيان [في إشارة إلى التهاني التي تلت قراءة المقال]، ويثبت بدلاً عنها موهبة الفكر بشكل ملموس من طريق النتيجة التي تقدّمها. هو ليس ما يسميه كيركغارد (Kierkegaard) كاتب مقدمات»[36]. هذا التعليق مدهش بقدر ما أننا نتذكر أن بلزاك كثيراً ما يتصرف ككاتب مقدمات حينما يتعلق الأمر بفن المحادثة، كما في **الأوهام الضائعة**، خلال مشهد الأوبرا، حيث يحلّ إصغاء لوسيان ولويز المنبهرين محل كلام رجال المجتمع المتنمقين الذي ينقل بتقتير شديد. لن نرى في هذا، بالطبع، تذبذباً في العبقرية

---

(35) Theodor Adorno, «Propos sur un feuilleton imaginaire», trad. par Philippe Ivernel, dans: Catherine Coquio et Régis Salado (éds.), *Fiction et connaissance* (Paris: L'Harmattan, 1998), p. 26 pour la citation.

يقصر البعض مقالة لوسيان بتقليد تهكمي لمسلسلات جول جانان (Jules Janin) في *Journal des débats*: ننتظر الإثبات على هذا القول. بيد أن هذا لا يغير شيئاً من حيث العمق: إن مسلسلاً جميلاً (على طريقة جول جانان) أفضل من قصيدة رديئة (على طريقة تيوفيل غوتييه).

(36) Adorno, Ibid., p. 26.

البلزاكية، ولكن نرى فيه مسألة شديدة الرمزية: روح المحادثة التي فُقدت ذاكرتها لا يمكن سوى أن تؤكِّد، بينما يفرض شكل جديد، هي الروح الصحافية، نفسه (سبق وأشرت بخصوص راستينياك: في ما يتعلق بالملاحظات الذكية والكلمات الموفقة، يتنافس الصحافيون مع رجال المجتمع المتنمقين في حوارات **الملهاة الإنسانية**، إن من حيث فن الوخز لديهم وإن من طريق لؤمهم). بين كلام محذوف وآخر معروض بشكل رائع، يسجل بلزاك مرة أخرى تطور اللغات.

وهكذا، وضعت لغة موضع الاتهام بكل التباساتها: هي مغرية ولكنها ليست حقيقية بالضرورة، هي مقنعة للقلب ولكن ليس للعقل. نتعرف هنا إلى السفسطائي. أمام هذه الهجمات، تكثر الاعتراضات. يندد جول جانان، في تقريره عن **الأوهام الضائعة**، بكلمات تذهب أبعد بكثير من التحليلات النفساوية (جانان، واسمه المستعار لوستو (Lousteau)، لم يكن يحبّ بلزاك الذي كان يبادله الشعور ذاته): «[...] حينما تكون كل المبادئ التي يستند إليها المجتمع الحديث منذ العام 1789، قد تأسست على الصحافة التي دافعت عنها وأنقذتها، يكون من المحزن أن يرى المرء مهنته الغالية والنبيلة ضحية هجوم، حتى في أركانها المظلمة وفي إضافاتها الأكثر عقماً أو خفاء، ومن ذا الذي يهاجمها من فضلكم؟ كِتاب لا أسلوب له ولا فضل ولا موهبة»[37]. ستسنح فرصة الهجوم مجدداً أمام جانان حينما كتب بلزاك، بعد **الأوهام الضائعة**، كتابه الذي يستعرض فيه الصحافة الفرنسية وهو بعنوان **دراسة حالة الصحافة الباريسية** (*Monographie de la presse parisienne*). نحن نفضّل عليه فكتور هوغو، على صخرة

---

(37) Jules Janin, dans: La *Revue de Paris*, 3e série, t. 7 (20 juillet 1839), p. 165.

منصته، ينشد حرية الصحافة كما يرى أنها كانت موجودة في عهد الملكية الرقابية. نرى في قوله هذا طريقة لاتهام نابوليون الثالث. لقد عرفت فرنسا زمناً تحقق فيه بفضل الصحف برنامج ريموزا الجميل، وهو دوران الأفكار المتناغم بين الحاكمين والجسم الاجتماعي: «مارس الملك لويس فيليب الحكم في وضح النهار. خلال عهده، كانت الصحافة حرة وكانت المنصة حرة، وكان الضمير والكلمة معه أحراراً»[38]. بيد أن التحيّز يغض الطرف عن قوانين أيلول/ سبتمبر 1835 الدنيئة وعن اعتقال دومييه في سجن سانت بيلاجي (Sainte-Pélagie) الباريسي لأنه رسم لويس فيليب على شكل العملاق غرغانتوا (Gargantua) وهو يلتهم الثروات الوطنية، ولكنه يبرز في المقابل اللقاء المثالي بين حرية التعبير و«وضح النهار» كانتصار للأنوار. وأيضاً، يذكّر هوغو بعصر عودة الملكية في عهد نظام يعترف هذه المرة بطابعه التسلّطي، فيحيي سلطة الصحف المضادة التي تنذر الرأي العام: «يجب أن نتذكر أن الشرطة، في تلك الحقبة، لم تكن مرتاحة تماماً، فالصحافة الحرة كانت تزعجها. حين قامت الصحف بالتنديد ببعض الاعتقالات العشوائية، ضجّت هذه المسألة في المجالس فأصيبت قيادة الشرطة بالوجل»[39]. سيرجع مديح الصحافة وفضائلها القتالية مرة أخرى في الرواية، حين يعترف جدّ ماريوس (وقد جرح هذا الأخير على المتاريس في العام 1832) الشديد الرجعية، بشكل غير مباشر، بدور الصحف الرائد في تأمين تقدّم التاريخ. وهكذا، تنقلب تأوهات جيلنورمان بالنسبة إلى القارئ إلى ثناء جميل، كرد حواري بالمثل من طرف الكتابة: «ثمة أمر فظيع هو الظن بأن صحفكم هي التي تتسبب بكل الأذى. أنتم

---

(38) Victor Hugo, *Les misérables*, t. 2, p. 427.

(39) المصدر نفسه، ج 2، ص 39.

تملكون الكُوَيْتبين والمتكلمين والمحامين والخطباء والمنصات والنقاشات والتقدّم والأنوار وحقوق الإنسان وحرية الصحافة، ثم يحضرون إليكم أطفالكم إلى منازلكم بهذه الطريقة»(40)! يشاطر زولا بالطبع هوغو قناعاته، هو الذي سيكتب **أنا اتّهم** (*J'accuse*) يعرف منذ زمن طويل قوة المقالة التي تستشهد. في رواية **جرمينال**، تذبح القوات المسلحة المضربين ظناً منها أنها تجعل الأمن يستتب، ولكن كان هذا خطأ النظام الإمبراطوري الذي أفقده الاستقرار: «دوّت طلقات مونسُو (Montsou) النارية حتى باريس في صدى هائل. منذ أربعة أيام وصحف المعارضة تندد وتفرش على صفحاتها الأولى قصصاً فظيعة [...]»(41). تبدو السلطة الرابعة حينئذ بكل شرعيتها. وجدير بنا أن نذكر أيضاً فاليس، رسول الصحافة القتالية، في معسكر من يرون في الصحافة أفضل مركبة لـ «للغة الحديثة». فالصحافة غير المنافسة للفصاحة البرلمانية، أو مجرد ناقل لصوتها، تمثل منصة بديلة ثمينة حين لا تكون الجمعيات سوى مجالس تسجيل منقطعة عن الرأي العام.

فكر واسع الانتشار

لكن في ما يتخطى هذا النقاش، وينقله ويفيض عن التناقض ما بين الموقفين، نلاحظ أن رواية فقه اللغة تحمل جزعاً: ماذا لو كان الفكر يستند أكثر من اللازم إلى صوت الصحيفة؟ هل تغني الصحف عن التفكير حين تقدّم كلمة مدروسة وفكراً جماهيرياً؟ كما لو أن الصحافة، على الرغم من تعدديتها، تهدد بتوحيد الرأي العام أو على الأقل آراء كل اتجاه، مخدرة الروح النقدية الشخصية هذا لأن الفرد

---

(40) المصدر نفسه، ج 3، ص 380-381.

(41) Emile Zola, *Germinal*, dans: *Les Rougon-Macquart*, t. 3, p. 1512.

يرتكز على مجموعته الاجتماعية أو الأيديولوجية. وأيضاً: ما هي قيمة الحقيقة في لغة الصحافة؟ هل هي كلام سفسطائي أو خطاب مرشد؟ ولكن: ما هو تأثير قراءتها على قدرة التفحص الحرة لدى المرء؟ يواجه علم اجتماع نهاية القرن هذه المسألة. بالنسبة إلى غوستاف لو بون (Gustave Le Bon)، تعقّم الصحافة الفكر بعيداً عن تنوير العقول: «هذه المنشورات الدورية التي تصنع الآراء لقرائها وتقدّم لهم جملاً جاهزة تغنيهم عن التفكير»[42]. يشهد على هذا القلق في اللغة أيضاً استحداث في المعنى. تلاحظ آن هرشبرغ بييرو (Anne Herschberg-Pierrot) إن كلمة «كليشيه» (cliché) التي تنتمي إلى مفردات الطباعة المتخصصة، تنزلق إلى المعنى التحقيري الذي يحمله stéréotype (صورة نمطية) في الستينيات من القرن التاسع عشر: هذا الانتقال هو إشارة على علاقة قائمة في المخيال بين انتشار الصحافة وانتشار الأفكار الجاهزة[43]. كما أن فعل stéréotyper والصفة الموازية له قد عاينا التطور ذاته بين العامين 1840-1845 تقريباً. عاصر غابريال تارد (Gabriel Tarde) غوستاف لو بون، إلا أنه طوّر نظرية أكثر ذكاءً وأكثر تلوناً: تطلق الصحيفة الحديث وتوجهه. هي تحفز على التفكير بموضوع ما ولا تفرض مساراً حراً. تعطي النغمة القائدة وتملك فضل تجديد مواضيع الحديث بحسب المسائل الراهنة: «لن نعرف ولن نتخيّل أبداً كم أن الصحيفة قد حوّلت، وأغنت فسَوَّت في آن»، و«وحّدت في المكان ونوّعت في الزمان» أحاديث الأفراد، حتى أولئك الذين لا يقرأون الصحف، ولكنهم إذ يتحدثون مع قارئي صحف، يصيرون مجبرين على اتباع

---

(42) Gustave Le bon, *Psychologie des foules*, p. 71.

(43) Voir Anne Herschberg-Pierrot, «Bouvard et Pécuchet: Du cliché à l'idée reçue», p. 227.

مسار أفكارهم المستعارة. يكفي قلم واحد حتى يحرّك ملايين الألسن»[44]. بطريقة تهكمية، وفي معرض قياس الخسارة بدل الربح، نذكر أن هذه الملاحظة قد وردت على لسان راستينياك الذي لاحظ على مستوى الحلقات الاجتماعية، أن الصحافة قد حلّت محل المرأة كملكة للصالونات: «صارت المحادثات الفرنسية تدور باللغة الإيروكية الثورية من أول فرنسا إلى آخرها بواسطة أعمدة طويلة مطبوعة في منازل فخمة حيث تئز مطبعة بدل الحلقات الأنيقة التي كانت تلمع فيها سابقاً»[45].

يقف بلزاك وستاندال في صف غوستاف لو بون. الصحيفة أصل الفكر ومنتهاه أيضاً. والكلام يقتصر على الاستشهاد: كاموزو دو مارفيل (Camusot de Marville) «كان يكرر كل مقالات الصحيفة الوزارية كما لو أنه هو كاتبها»[46]. تصنّف الصحيفة بين الأعمال الثقافية: «ظهر الكونت نوربير (comte Norbert) في المكتبة عند حوالى الثالثة. جاء ليدرس صحيفة حتّى يتمكن من التحدث بالسياسة مساءً [...]»[47]. المقالات المقروءة هي نصّ المحادثات المسبق وهذا موضع مكرر عند هذين الروائيين. جرى تطبيقه هنا على شخصيات باريسية، ولكننا نلتقيه أكثر في **مشاهد من حياة الأقاليم**، حسب الصورة التقليدية للريفي بفكره البطيء وقليل الخيال: «[...] يتكلمون كما تكلّمت صحيفة البارحة»، حسبما

(44) Gabriel Tarde, *L'opinion et la foule*, p. 82.

(45) Honoré de Balzac, *Autre étude de femme*, dans: *La comédie humaine*, t. 3, p. 691.

(46) Honoré de Balzac, *Le cousin Pons*, dans: *La comédie humaine*, t. 7, p. 539.

(47) Stendhal, *Le rouge et le noir*, dans: *Romans et nouvelle*, t. 1, p. 453.

لاحظ لوسيان لووين بخصوص معارفه الجديدة في أوساط مدينة نانسي الملكية. وقبل هذا بقليل يقول: «أصغى إلى قائد الشرطة الذي كان يكرّر بزهو غبي مقالاً من صحيفة **ديبا** (Débats) صدر البارحة»[48]. سواء أكانوا أورليانيين أو ملكيين، فإن كلمتهم مكتوبة وهي تثير حفيظة الستاندالي (نسبة إلى ستاندال)، محبّ ما هو طبيعي وغير متوقع. تمثل كلمات الريفي المكتوبة لغة ميتة خصوصاً وأن منبعها يجف[49]. بعد أن يكرر الريفي مقالات النهار، تراه قد فرغ: «حينذاك، كانوا ينظرون إلى بعضهم بعضاً ولا يعرفون ماذا يقولون، فيأخذون بالحديث عن الحرّ والبرد... إلخ؛ هذا لأن الريفي لا يقرأ سوى الصحف ومتى انقضى وقت الحديث حول الصحيفة لا يعود يعرف ماذا يقول»[50]. وقد لاحظ تارد أنه، بفضل الصحف، «حلت النشرة السياسية بدل النشرة السمائية»[51]. ونرى أن «الريفي» في مخيال ستاندال (هذا لأن النبرة العامة للفيزيولوجيا توحي بذلك) سرعان ما يرجع إلى وظيفة اللغة الاتصالية، إلى فراغ القول المحتوم وإلى الفكر التعب والهزيل.

تستخدم الشخصيات الريفية عند بلزاك، كما من يعاصرها من شخصيات ستاندالية ريفية، نابض الفصاحة المزيفة والمؤقتة: «[...] كان أستولف (Astolphe) يحدث البارون بوصف محراث جديد كان

---

(48) Stendhal, *Lucien Leuwen*, dans: *Romans et nouvelle*, t. 1, pp. 880-879.

(49) خاصة وأن كتابة الصحيفة قد تحولت إلى كليشيه جامد: «كانت البلبلة في أوجها، كما تقول الصحف وهي تتحدث عن المجلس» (*Le rouge et le noir*, t. 1, p. 582)، «خسارة حقيقية للجيش، كما تقول صحيفة *Les Débats* (السيد لووين في: *Lucien Leuwen*, t. 1, p. 1074) «السيد كونت دو فيز (M. le comte de Vaize)، عامل دؤوب أو حاكم لفرنسا، كما قالت الصحف» (المصدر المذكور، ص 1079).

(50) المصدر نفسه، ص 891.

(51) Tarde, *L'opinion et la foule*, p. 108.

قد حفظه غيباً من إحدى الصحف»[52]. تدور هذه الأحداث في أنغوليم، في صالون مدام دو بارجيتون. ولننتقل إلى صالون من مدينة بيزانسون (Besançon) حتى ندرك أن هذا العيب ليس حكراً على شخصية معيّنة. فالمحادثة الأرستقراطية تغرف من الجرائد الحديثة مجموع مواضيعها: «امتلك أميديه (Amédée) موهبة تكرار كلّ الأفكار الشائعة الرائجة بكل الجدّية البيزانسونية ما جعله جديراً بأن يكون واحداً من رجال طبقة النبلاء الأكثر استنارة. ارتدى المصاغ حسب الموضة والأفكار في رأسه تسيطر عليها الصحافة»[53]. من ناحية البورجوازية الصغيرة، سيُديم السيد هوميه (Homais) هذا التقليد الريفي من دون أن يستمرّ في إخفاء مصدره. كان قارئاً للصحف وكان يسمّع عند آل بوفاري «كل الكوارث الفردية التي وقعت في فرنسا أو في الخارج، ولا يعرف من شكسبير (Shakespeare) إلا أنه كاتب بالقطعة مجهول الهوية في صحيفة (*Fanal de Rouen*): «آه! هذه هي المسألة: That is the question[*]! كما كنت أقرأ مؤخراً في الجريدة»[54]. وفي نهاية أعمال فلوبير، تفرض وصفة أستولف نفسها على كامل التراب الفرنسي: «صحيفة: اقرأ صباحاً مقالة من هذه الأوراق الجدية والخطيرة، ومساء، في اللقاءات الاجتماعية، وجّه المحادثة بلباقة نحو الموضوع الذي درسته حتى تتمكن من التألق»[55].

أي مصداقية، في هذه الظروف، يمكن إعطاؤها إلى الرأي العام؟

---

(52) Balzac, *Illusions perdues*, dans: *La comédie humaine*, t. 5, p. 198.

(53) Balzac, *Albert Savarus*, dans: *La comédie humaine*, t. 1, p. 919.

(*) بالإنجليزية في النصّ الأصلي.

(54) Flaubert, *Madame Bovary*, pp. 100 et 214.

(55) Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, dans: *Bouvard et Pécuchet*, p. 535.

صوت الشعب

يعطي توكفيل، مبعوث لويس فيليب والمكلف تقديم تقرير يقدّم فيه حول الديمقراطية في أميركا، صورة مقلقة عن الرأي العام الذي لا يعتبره ضميراً يقظاً إزاء السلطة التنفيذية، بل سلطة فكرية غريبة تضطهد بشكل خفي الضمائر الفردية. ينتشر فكر جماعي من دون مقاومة: الجمهور «لا يقنع بمعتقداته، بل يفرضها ويجعلها تدخل إلى النفوس بواسطة نوع من الضغط الهائل يمارسه على فكر كل امرىء»[56]. ولأن المرء عضو في الجسم الاجتماعي فهو يساهم في استلابه الذاتي. ويستنتج توكفيل قائلاً: «في الولايات المتحدة، تنيط الأغلبية بنفسها إعطاء الأفراد مجموعة من الأفكار الجاهزة وتريحهم هكذا من واجب تكوين أفكار خاصة بهم»[57]. نتعرف إلى فكر قرّاء الصحف البلزاكيين أو الستانداليين بالوكالة.

تلتقط الرواية التي عاصرت توكفيل نشوء الرأي من خلال الأصوات الريفية التي تصور مسبقاً تطوراً اجتماعياً وسياسياً. الديمقراطية في المدن الصغيرة.. كل له أميركيته على طريقته! ما كاد توكفيل يسافر إلى أميركا حتى كان ستاندال يعرف ما قد يجده هناك. يعلن راوي **الأحمر والأسود** بشكل فظ عند نهاية الفصل الأول قائلاً: «استبداد الرأي، وأي رأي هو! يتسم «بالغباء» ذاته في مدن فرنسا الصغيرة كما في الولايات المتحدة الأميركية»[58]. تفتح مدينة المحافظات الصغيرة فرصة الإصغاء إلى الكلمة الديمقراطية على نطاق صغير. ها هو مسمار يدقّ: «إن المأساة الكبيرة في مدن فرنسا الصغيرة وعند الحكومات المنتخبة، كما في نيويورك، هي أنها لا تستطيع أن

---

(56) Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, t. 2, p. 18.

(57) المصدر نفسه.

(58) Stendhal, *Le rouge et le noir*, dans: *Romans et nouvelles*, t. 1, p. 222.

تنسى وجود أشخاص مثل السيد دو رينال في العالم. ففي وسط مدينة من عشرين ألف نسمة، يصنع هؤلاء الرجال الرأي العام، والرأي العام أمر فظيع في بلد قد تبنّى الميثاق»[59]. حيث كان غيزو يحلم بحكم الجدارة، يبيّن الروائي حكم الرداءة (médiocratie) (والكلمة لبلزاك)؛ وحين ينادي صاحب العقيدة بتجنيد القدرات[60]، يرى الكاتب «تكريساً للعجوزات». يتردد في هذا التمثيل الأدبي وهم كتلة لغوية في المحافظات وإجماع سكاني في نوع من استفتاء دائم حيث يصدر الرأي العام اللوم والتنويه. بهذا المعنى، لابدّ أن تلفتنا مسيرة **الأوهام الضائعة**. تدور الملابسات في عهد عودة الملكية وبوجود انقسام عميق أساسي في داخل مدينة أنغوليم: من ناحية، المدينة العليا، حصن الملكيين، ومن ناحية أخرى، ضاحية أومو (l'Houmeau) ذات الفكر الليبرالي. بيد أن هذا الانقسام يمّحي، وفي نهاية الرواية تتكلم المدينة بصوت واحد: «ولكن انتشرت في أنغوليم وفي أومو شائعات غريبة [. . .]»[61]. يتخطى انتشار الأقاويل الحلقات المقفلة، حيثُ إن الرواية هنا تلتقط صوت الشعب في مرحلة ما قبل سياسية[62]، إلى درجة السماح بظهور صوت من منطقة شارانت (Charente): «[. . .] كانت كل مقاطعة شارانت تتحدث في تلك اللحظة عن هذه السيدة، وعن عودتها إلى أنغوليم مع قائد الشرطة الجديد [. . .]»[63]. وفي آخر

---

(59) المصدر نفسه، ص 356.

(60) تجدر مراجعة كتاب: Pierre Rosenvallon, *Le moment Guizot.*
وبالأخص الجزء الرابع الذي يحمل عنوان: «تكريس القدرات».

(61) Balzac, *Illusions perdues*, dans: *La comédie humaine*, t. 5, p. 728.

(62) درست جولييت فروليخ (Juliette Fraølich) من زاوية نفسية موضوعة الأقاويل في العديد من روايات بلزاك، وبالأخص رواية *La rabouilleuse*؛ انظر: *Au parloir du roman.*

(63) Balzac, *Illusions perdues*, dans: *La comédie humaine*, t. 5, pp. 555-556.

الرواية، يبقى الرأي العام موجوداً ليستخلص العبرة: «صوت الناس»، «هم»، «كل مقاطعة شارانت»، «يقال»[64] (لا يندر وجود ضمير الغائب غير الشخصي ـ on ـ في آخر صفحات روايات بلزاك). تخترق الشائعة أبواب القصر المغلقة لتدخل إليه أو لتخرج منه. في المثالين التاليين، يعكس التعداد تراتبية لاتزال تحترم النظام المحافظ في المجتمع. ويبدو أن آخر امتيازات الأرستقراطية هو تحديد نبرة الأقاويل: «قيلت هذه الكلمات في كل الأفواه، خلال سهرة واحدة، في صالونات المجتمع الراقي، في المنازل، في المتاجر، في الضواحي، وقريباً في كل منطقة ليموزان (Limousin)»؛ «كانت هذه الآراء قد تسربت خلسة من المجتمع الراقي في مدينة دُوويه (Douai) إلى البورجوازية، ومن البورجوازية إلى عامة الشعب»[65]. وفي المقابل، مع هذا المثال الثالث، تعترض فوضى التعداد على النظام الاجتماعي القديم وتظهر مستوى الديمقراطية. يفقد الكلام كل أصل له، حتى في معقل مركيز ديغرينيون: «خلال السهرة، كانت كل الصالونات وصغار البائعين والفقراء والشحاذون والنبلاء والتجار، وكل المدينة في الحقيقة، تتحدث بالخبر العظيم [...]»[66]. نرى كيف أن الخيال يعظم في قناعاته فيجعل النبلاء والشحاذين يتكلمون جنباً إلى جنب بصوت واحد! هذه الرؤية التي تلتقط اللغة تظهر نوعاً من مسامية في الحلقات الاجتماعية على الرغم من النزعات الحصرية. تعلّق الكلمات على موضوع واحد. يستولي الرأي العام على الفكر ويشير إلى الحدث، كما رأينا أعلاه مع قراءة الصحيفة، تصنع الشائعة الحديث.

(64) المصدر نفسه، ص 731.

(65) Balzac, *Le curé du village*, dans: *La comédie humaine*, t. 9, p. 659; et *La recherche de l'absolu*, dans: *La comédie humaine*, t. 10, p. 830.

(66) Balzac, *Le cabinet des antiques*, dans: *La comédie humaine*, t. 4, p. 1090.

كذلك في رواية **لوسيان لووين،** لا فرق إن كانت مدينة نانسي ذات جغرافياً اجتماعية شديدة الإقليمية (صالونات ملكية، بورجوازية أورليانية، أوساط جمهورية)، سنسمع في النهاية صوت المدينة الخفي نفسه. المجموعات الاجتماعية لا تتواصل، ولكن تتكلم بصوت واحد. وهكذا، نرى أن روايات المناطق تتقدم بسرعة مزدوجة: تقدّم من ناحية، تصويراً واقعياً عن انقسام اللغات الاجتماعية وتناقضها الحادّ (بابل اللغات)، وتباشر من ناحية أخرى، بتقديم تصوير رؤيوي عن طريقة الكلام الديمقراطية التي تعتبر بمثابة إجماع مرعب يغطي صوت الاختلاف. تحوّل الرواية فكر توكفيل إلى حكاية. تظهر التمتمة المناطقية مجتمعاً مدنياً لا يسيطر على السلطة بقدر ما أنه يستعبد الفرد: «فالدقرطة» قد تكون فقداناً للحرية. وهكذا نلاحظ أن حالتين متناقضتين من الخطاب تصوّران معاً ما يحمل معه نتائج مهمة على مستوى جمالية الحوار الذي ينسج بتواتر ردود مجهولة الهوية وإجماعية. ينقل الكاتب كلمة غير متمايزة بنوع من الاحتقار الأرستقراطي: «تحدثت مدينة آلانسون بالأمر لمدة خمسة عشر يوماً». صار اسم المكان بمثابة اسم شخصية: «فكرت آلانسون أولاً»[(67)]. بدت المدينة في المناطق كما لو أنها مدينة من العصر القديم عاودت الظهور، حيث الكورس يفيض بمشاعره في الساحة العامة: «[...] لم يعذروه في فيريار (Verrières) حيث كانت المدينة بأسرها من دون أن تدري منشغلة بفضائح غرامياته»، «لم تكن بيزانسون ومعها المقاطعة بأسرها تتحدث سوى بهذه القضية الشهيرة»، «[...] انشغلت نانسي بأسرها بها»، «دوّت نانسي بأسرها بهذا الحدث الكبير»[(68)]. وإن

(67) Balzac, *La vieille fille*, dans: *La comédie humaine*, t. 4, pp. 924-925.

(68) Stendhal, *Le rouge et le noir*, dans: *Romans et nouvelles*, t. 1, pp. 363 et 667; et *Lucien Leuwen*, dans: *Romans et nouvelles*, t. 1, pp. 1037 et 1057.

جاءت بعض الأقوال المجهولة الهوية لتعطي مثالاً على هذه الثرثرة، تتدخل جملة اعتراضية غير مسبوقة هي «يقال» (on dit) و«قيل» (on disait). دخل ضمير (on) بشكل مكثّف في رواية فقه اللغة: «كان يقال في كل مكان: «السيد لووين هذا طيب القلب جداً كالأطفال»[69]. وأصبح هذا الضمير فاعلاً روائياً جديداً واسماً آخر يطلق على الرأي العام. إليكم واحدة من أوائل المرات التي ظهر فيها في **أدولف** (*Adolphe*): «ترك انفصال إلّينور (Ellénore) عن الكونت دو بي (comte de P) أثراً في الناس لم يكن من الصعب التنبّؤ به. فقدت إلّينور في لحظة ثمرة عشر سنوات من الإخلاص والثبات: خلطوها مع كل نسوة الطبقة التي تنتمي إليها واللواتي ينصرفن من دون أي وازع لميول متعددة ومتوالية. [. . .] وأشفقوا عليها في الوقت ذاته حتى لا يحرموا متعة لومي»[70]. ضمير (on) يكرر هنا كلمة «الجمهور» (وهي كلمة تمسرح المشهد الاجتماعي) ثم يمثل «المجتمع» بُعَيْد هذا: «بيد أن المجتمع كان يراقبني بدهشة. [. . .] نسبوا تسامحي غير المفهوم إلى قلة المبادئ وإلى لا مبالاة أخلاقية تبشر، كما قالوا، برجل شديد الأنانية أفسده العالم»[71]. ثمة قلق، عند الليبرالي كونستان (Constant)، إزاء احكام هذا الضمير (on) السريعة وإزاء الكلمة الاستحضارية لدى الرأي العام: إن المجتمع المدني يهدد حقاً حرية الفرد. ونكتشف أن الرواية الحميمة التي تعرّف عن نفسها على أنها رواية الأنا، هي أيضاً رواية الـ «هم» (on). الرأي العام هنا، يراقب الحياة الخاصة. تشعر بريجيت (Brigitte) وأوكتاف (Octave) برقابتها في مجال القرية الضيّق: «قالت [بريجيت]: لا أدري من يهتم بنا. لقد

(69) المصدر نفسه، ص 955.

(70) Benjamin Constant, *Adolphe*, p. 87.

(71) المصدر نفسه، ص 120.

انتشرت منذ بعض الوقت أقاويل عجيبة في هذه القرية وفي جوارها. يقول البعض إني أضيّع نفسي، ويتهمونني بالتهوّر والجنون؛ ويصورك البعض الآخر على صورة رجل قاسٍ وخطير. لست أدري كيف فتشوا في أفكارنا الأكثر سرية [. . .]»[72]، طفل القرن صاحب اللغة الرثة، قريباً ما سيبحّ صوته في أعمال فلوبير، سواء أكان في باريس أو في الأقاليم، مع استعمال الأفعال الإنجازية ذاتها، كفعل «أثنى» و«لام» و«اتهم»: «لاموا أنطوني (Anthony) كثيراً، كما كان رائجاً في ذلك الوقت»؛ «ثم أسفوا على قلة أخلاق الخدم بخصوص سرقة قام بها أحدهم»[73]. ها قد أصبحت لغة الرأي العام هي نفسها لغة الغباء العالمية.

كما بالنسبة إلى الصحافة، يتخطى الحذر من الرأي العام الفوارق الأيديولوجية. ونحن نراه أيضاً في حلقة زولا الروائية، كما في **قَدَر آل روغون**، حيث الرأي العام، الخاضع للتلاعب به بشكل جزئي، يكيل لبيار روغون (Pierre Rougon) تارة المديح وتارة الذم، حسب تحوّلات التاريخ: «[. . .] وهذه المرة، لم يكن أحد يمازح روغون، كانوا يقولون اسمه باحترام ممزوج بالخوف: كان حقاً بطلاً ومخلّصاً»[74]. في مكان آخر، يتحدث النصّ عن «عدم استقرار الجماهير»[75]. وكذلك في **غزو بلاسان** (*La Conquête de Plassans*) يوزع الرأي العام التشريفات. يقضي على موريه (Mouret)، مصدراً

(72) Alfred de Musset, *La confession d'un enfant du siècle*, p. 215.

(73) Gustave Flaubert: *Première éducation sentimentale*, dans: *Oeuvres de jeunesse*, p. 858, et *L'éducation sentimentale*, p. 186.

(74) Emile Zola, *La fortune des Rougon*, dans: *Les Rougon-Macquart*, t. 1, p. 289.

(75) المصدر نفسه، ص 256.

حكم الجنون عليه ويمجد السيد ديلانغر (Delangre) معتبراً إياه المرشح السياسي المثالي. «ابتداءً من يوم الأحد هذا، اقتنعت بلاسان بأسرها بأن موريه كان فاقد العقل. كانوا يذكرون عنه أحداثاً مثيرة للدهشة»[76]: ينبئ صوت الشائعة هذا، المتسلّل إلى الحياة الخاصة، بالقيمة التي يجب أن تمنح لأحكامه في المجال العام. لا يتعدى الوعي السياسي حدود رد الفعل العاطفي: «من كل حدب وصوب من أحياء المدينة الثلاثة من كل منزل ومن كل أسرة، خرج اسم السيد ديلانغر وسط أناشيد الثناء. لقد أصبح المسيح المنتظر والمخلص الذي كان مجهولاً البارحة، ثم انكشف صباحاً وصار معبوداً في المساء»[77]. زولا، الديمقراطي بطبعه، والمؤمن بيقظة الضمير المستنير، وصف أيضاً في المقابل شكّه أمام الرأي العام. تردد بين قناعاته وبين شكوكه، وكالعديد من اليساريين المناصرين للاقتراع العام، كثيراً ما كان قد رأى نتائج الاستفتاءات الشعبية التي قام بها النظام الإمبراطوري. لم يكن بمقدوره أن ينسى تجربة العام 1848 الكارثية وانتخاباتها الرئاسية التي حملت بحبور شديد شخصاً مستبداً إلى السلطة. ثمة خوف من الديمقراطية لدى زولا كما لدى ستاندال.

المقطع الختامي

في اللغة الحديثة، كما يراها الروائي، تسير الخطابات نحو اللاتمايز، علماً أنها أحياناً متناقضة في المضمون، ولكنها تعتبر صوتاً واحداً لمصطلح كارثي من العهد الديمقراطي هو الرأي العام، أي ما أغفله التفكير وتساوى في الغباء. في مخيال اللغة، تضاف إلى خرافة

---

(76) Emile Zola, *La conquête de plassans*, dans: *Les Rougon-Macquart*, t. 1, p. 1121.

(77) المصدر نفسه، ص 1151.

المحادثة الأرستقراطية التي لا يشبهها شيء، خرافة أخرى هي المحادثة البورجوازية ذات الغباء الفائق (تسمي رواية **معكّرة الماء** بشكل موفّق هذا الخطاب البائس باسم (disette))(*). هذا ما يفسر أيضاً استمرارية الخرافة الأولى كثمرة صورة مثالية استرجاعية انتجها الحنين نقيضاً لأهجوة الثرثرة المعاصرة: «التحدث! ما هو التحدث؟ كان التحدث، سيدتي، في السابق، فناً يمارسه سيد أو سيدة المجتمع؛ فن عدم الظهور أبداً بمظهر مملّ، وحُسن التحدث بكل شيء باهتمام، والمقدرة على نيل الإعجاب بواسطة أي شيء، والمقدرة على الإغراء بواسطة لا شيء. اليوم، يتكلمون ويحكون ويتجادلون ويثرثرون وينمّون، ما عادوا يتحدثون، ما عادوا يتحدثون أبداً»[78]. بعد أن صنعت رواية فقه اللغة التقنيات الأكثر ذكاء لنقل الكلام وتوجيه كبير اهتمام إلى المسكوت عنه والمضمر، فهمت أن لا شأن لها مع هذا الكلام بما أنه فارغ. في هذه المرحلة، بلغت الرواية ما يمكن تسميته بمفارقة إديسون (Edison) في إشارة إلى بطل فيلييه دو ليل آدم (Villiers de L'Isle Adam)، مخترع الفونوغراف الذي قال: «تأوه متهكماً وقال: «ماذا هناك يمكن أن أسجله اليوم على الأرض؟ الحق أنه قد يظن أن القدر ما سمح لآلتي بالظهور إلا في اللحظة التي يبدو فيها أن لا شيء مما يقوله الإنسان يستحق عناء الاحتفاظ به. . .»[79]. وفي الواقع، لا شيء يُسمع على فونوغراف فلوبير الرائع.

(*) وهي كلمة تعني «نقص ما هو ضروري للحياة، إن على المستوى البدني وإن على المستوى الفكري» ولكن تكمن أهميتها في شبهها المورفولوجي مع فعل *dire* المصحوب باللاحقة التحقيرية *ette* كما للإشارة إلى أن ما يقال لا قيمة له.

(78) Guy de Maupassant, «Les causeurs», article paru dans *Le Gaulois* (20 janvier 1882), p. 176.

(79) Auguste de Villiers de L'Isle -Adam, *L'Ève future*, p. 111.

لكن فلوبير ليس الأدب كله. سيستمر الفونوغراف بالعزف في رواية فقه اللغة وسيحفر أنغاماً أخرى. بالطبع، لم يعد ممكناً بالنسبة إلى الكاتب أن يسعى وراء ملهماته وإيقاع فكره في الصالونات. فالفنان سيصفق بابها نهائياً، كما تقول جورج صاند في حكاية من العام 1841: «هذه الدردشة الفرنسية القديمة التي لطالما تغنّوا بها، قد فقدت اليوم في الصالونات. نزلت مستويات عديدة، ولو كنا نريد أن نجد اليوم ما يشبهها، يجب أن نبحث عنه في كواليس بعض المسارح أو بعض ورش الرسم»(80). التفت الكاتب نحو أخوية الفنانين كما استعان الراوي البلزاكي بلغة الورش أو بأرغة الكواليس، حتى في الحكايات التي لا تحمل ممثلين أو رسامين: «بدا وجهه أكثر شباباً وسمنة، إن أردنا أن نستعير من الرسم تعبيراً من خصوصياته»، «بلغة أرغة الكواليس، كان كاناليس يأخذ أوقاتاً طُوَيِّلين بعض الشيء»(81). سيتغنّى مورغر (Murger) بخرافة جديدة هي لغة الفنانين الفريدة التي تقع على هامش اللغة العصرية: «تتحدث البوهيميا في ما بينها بلغة خاصة مأخوذة عن دردشات الورشة وأرغة الكواليس ونقاشات مكاتب التحرير. تواعدت كل الانتقاءات الأسلوبية في هذه اللغة الخاصة الغريبة [...]. مفردات البوهيميا هي جهنم البلاغة وجنة الاستحداث»(82). ألم يكن بلزاك بالتحديد أستاذاً في كتابة هذه اللغة الخاصة الغريبة ذات الانتقاءات الأسلوبية؟ يبحث الكاتب عن نموذج جديد يمثل الكلمة الحرة العفوية المتفلتة من الخطاب الاجتماعي. تظهر مواضيع متكررة أخرى

(80) George Sand, *Horace*, p. 385.

(81) Honoré de Balzac, *Le colonel Chabert*, dans: *La comédie humaine*, t. 3, p. 354; *Modeste mignon*, dans: *La comédie humaine*, t. 1, pp. 623-624.

(82) Henri Murger, préface aux *Scènes de la vie de bohème*, p. 42.

في الحديث. كان بيانشون (Bianchon) وماركيز دو راستنياكوراما (marquis de Rastignacorama) قد شاركا في أحاديث موائد فوكيه (Vauquer) قبل أن يتألقا في صالون الآنسة دو توش. ففي زوايا بعض روايات فقه اللغة نجد فسحاً من الكلام المزدهر حيث يحتفل بفن محادثة مختلف[83].

يحبّ هوغو هذه الأماكن حيث الكلام متكلم. حتى عند طولومياس (Tholomyès) ورفاقه، مثلاً، وهم كتاب عدل مبتدئين سيتعين عليهم التكلّم بطلاقة بهذه اللغة الخاصة الحديثة، ثمة أوقات حيث تنطبع الأقوال بنفحة من الحرية. كلامهم أفضل من هذه النفوس الضيقة. يكفي أن نضعهم في مقهى، ففي أماكن كهذه نلتقي بأقارب رامو.. على عكس صورة المتكلم بإرادة منه والمعبر عن أفكاره، يؤمن هوغو بلغة تحمل حقائق من دون حتى أن يشعر بها المتكلم ذاته. يلتقي حول هذه النقطة الشعر («يجب أن نعلم أن الكلمة كائن حيّ») مع المحادثة العادية التي تتضمن انفتاحاتها الخاصة نحو الشعر. بهذا المعنى يجب أن نفهم المديح الموجه إلى الجناس: هو شكل من أشكال التقريبية التي تضرب نظام ترابط الكلمات الاعتيادي. في كلمة أوحت بها الخمرة، يكثر طولومياس منها: «البيرة التي تسيل لا تجمع الطحلب»، «لنأكل بخشوع ولنولم ببطء»[84]. نتذكر الفنان ليون دو لورا

(83) في **الرأي والجماهير** (*L'opinion et la foule*)، يكشف غبريال تارد زيف فكرة فقدان عصر الكلام الذهبي إلى الأبد. لم تكن المحادثة الفرنسية ظاهرة فريدة (في اليونان إبان عصر بيريكليس (Périclès) وفي روما إبان عصر أغسطين، وفي القرون الوسطى الإيطالية، كانوا يعرفون فن المحادثة على ما يبدو!)، وهي ليست حكراً على طبقة بل تتطور وتتخذ أشكالاً مختلفة كما حياة المقاهي. «ألا يُظَن عند قراءة تان (Taine) أن الميل إلى المحادثة الرفيعة وإلى حياة الصالونات قد كان، ليس فقط أكثر شدّة لدى الطبقات العليا في النظام القديم، بل أنّه كان ميزة خاصة وفريدة اتسم بها المجتمع الفرنسي في تلك الفترة من تطوره؟» (ص 108 «A lire Taine»)، ومنذ م. فومارولي (M. Fumaroli): الفكر الرجعي يكرر نفسه.

(84) Hugo, *Les misérables*, t. 1, p. 203. =

(Léon de Lora) الملقب بميستيغري (Mistigris)، أو بيكسيُو (Bixiou) في **الملهاة الإنسانية**. في فصل «حكمة طولومياس»، تحاكي الشخصية بشكل تهكمي الفصاحة الأكاديمية مستخدمةً مراجع قديمة وواسعة العلم: يتم تحوير الخطب النموذجية ومعها البلاغة المنضبطة. تتسلسل الجمل فتخضع لمبدأ المتعة، وفجأة، في آخر الوصلة الارتجالية، نسمع كلمة شاعر (الإلقاء التقليدي الذي يحترم فك الإدغام سيجعل من هذه الجملة الغريبة بيت شعر إسكندري مفككاً بما فيه الكفاية حتّى لا يخشى التقاء الصائتين وحماسة الوقف في منتصف البيت، ويصير، بشكل لا يصدق، بيتاً شبيهاً بأبيات شعر رامبو (Rimbaud): «Tout est beau. Les mouches bourdonnent dans les rayons. Le soleil a éternué le colibri»[85] (كلّ شيء جميل. الذباب يطنّ في الأشعة. الشمس عطّست الطنّان). هذه الكلمة ذاتها، صورة الحيوية والعصيان اللذين يعجز المجتمع التقليدي تماماً عن كتمانهما، سوف تسمع بين أصدقاء الـ (ABC) ومن فم جان بروفير (Jean Prouvaire) أو غرانتير أو حتى كورفيراك (Courfeyrac) الذي تقارن فصاحته بفصاحة طولومياس[86]. هنا يصير الجناس ببساطة ووضوح مشروعاً سياسياً: «أعلنوا أنهم أصدقاء الآبيسي (ABC). - والـ abaissé (وتلفظ أبيسي وتعني مُحَقَّر) هنا كان الشعب. وكانوا يريدون رفعه. هذا جناس نخطئ إن سخرنا منه، فالجناسات قد تكون خطيرة أحياناً في السياسة. [...]»[87]. يصف الراوي بإعجاب روح المحادثة الجديد هذا: «كان

= Bière qui coule n'amasse pas mousse] يجانس المثل الشعبي Pierre qui roule n'amasse pas mousse وترجمته الحجر الذي يتدحرج لا يجمع الطحلب. أما festinons lentement فهو يجانس قول هوراشيوس festina lente ويعني «فلنسرع ببطء».]

(85) المصدر نفسه، ص 208.

(86) المصدر نفسه، ج 2، ص 235.

(87) المصدر نفسه، ص 228.

التهكم والأقوال الناتئة والسخرية وهذا الشيء الفرنسي المسمّى اندفاعاً ومعه هذا الشيء الإنجليزي المسمّى فكاهة، والذوق السيء والحسن على السواء، والأسباب الجيدة والسيئة أيضاً، وكل صواريخ الحوار المجنونة، ترتفع وتتقاطع وتصير نوعاً من قصف مرح فوق الرؤوس»[88]. يرفض الكلام «الاصطفاف». في أجواء نزل فوكيه نتعرف أيضاً، خلف المزاح على قوة مخرّبة هي «القصف المرح»: بمعزل عن أي مضمون (تركز هذه السطور الأخيرة من الفصل على جمالية الكلام) هي شكل من أشكال إفقاد الاستقرار. ستتحدث بداية الفصل التالي عن فضل آخر: حين لا يعود الكلام ملكاً للمتكلم، يصير مفتوحاً على اللامُتَوقّع. وتنفصل اللغة عن الواقع لتحكي عن الممكن: «ما الذي سينبثق بعد قليل؟ لا أحد يعلم. [...] تكفي كلمات ساخرة حتى ينفتح مجال اللامتوقع. إنها حوارات ذات منعطفات مفاجئة حيث يتغير المنظار فجأة»[89]. يتغنى هوغو بالكلمة الحدث التي تخلق من ضجيج الكلام. سنسمعها من جديد في الجمعية التأسيسية في **ثلاثة وتسعون**. ترمز محادثات الـ (ABC) إلى مثال الفكر المتحرك الهوغولي، على عكس المحادثات المتأنقة في الصالونات البورجوازية أو الأرستقراطية التي تردد إليها جيلنورمان ذاك الرجل الطيب. يشحب لون فن المحادثة الكلاسيكي أمام جمالية الكلام الرومنطيقية (التي تصور أسلوب هوغو نفسه). أصدقاء الـ (ABC) موجودون في نزل فوكيه وفي ندوة كاتر فان (Cénacle des Quatre Vents) ينفخون كلاماً في كل الاتجاهات، حتى أن ماريوس قد فقد بسببه حس الاتجاهات: «كان ذهاب وإياب هذه النفوس الحرّة

(88) المصدر نفسه، ص 253-254.

(89) المصدر نفسه، ص 254.

والباحثة صاخباً ما جعل أفكاره في دوامة»[90]. تفتتت اللغة الحديثة إلى «لغات خاصة»: «بدا وكأنه ما من «أشياء مكرّسة» بالنسبة إلى هؤلاء الشبان. كان ماريوس يسمع بخصوص كل المواضيع، لغات خاصة، أربكت فكره الذي مازال خجولاً»[91]. في القاعة الخلفية من مقهى موزان، تمهد اللغة الحرة للحرية السياسية. إنها كلمات تقرّب شبيبة المدارس والشعب والفنان بعضهم إلى بعض. تدور النكات، كصلة وصل، في المقاهي وعلى المتاريس وفي المشاغل، هي لغة التمرد الذي لا يحترم المؤسسات: «النكتة، هذا الشكل الجديد من الفكر الفرنسي، ولدت في مشاغل الماضي وخرجت من كلام الفنان التصويري من استقلالية طباعه ولغته ومما يختلط في داخله من طبيعة شعبية ومهنة مثالية لأجل حرية الأفكار ولون الكلمات [...]»[92]. تحتوي هذه الطريقة في الكلام على رؤية للعالم.

هوغو هو ترياق فلوبير أو بلزاك في أواخر عهده (الذي يقدم الكلام البورجوازي الصغير المسيطر: صوت الضمير on في **الفلاحون**، وثرثرة «**نائب دارسيس وبورجوازيون صغار**» (Petits Bourgeois) بالطبع). كان التمساح، وهو لقب أعطاه ستاندال لهوغو في مراسلاته، بعيداً عن فكرة لغة العصر الآيلة إلى التجانس، يسمع الكلام النافر. وكان آخرون يفعلون الشيء ذاته. في مقابل اللغة النموذجية (قاعدة حسن الكلام أو الكلام مثل الصحيفة)، يصغون إلى لغات كانت حتّى ذلك الوقت محتقرة أو منسية، لغات من هو (abaissé) محقّر بالتحديد.

(90) المصدر نفسه، ص 245.

(91) المصدر نفسه.

(92) Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, p. 108.

الفصل الثامن
لغات غير فصحى

Tu n'as jamais étaï consultaï. Tu n'es pas représentaï pus que s'tu étais un chinouaïs.

أنت لم يستشرك أحد. ولست ممثَّلاً كما لو أنّك من الصين.

Victor Hugo, *Choses vues*.

كم كانت قد أصبحت غريبة لغة الشارع هذه، عشية الثورة! كان بعض منها يتناهى، بشكل مشوّش، إلى أسماع البورجوازيين والنبلاء، كصياح الباعة المتجوّلين الذي لا تميّزه سوى الخادمات لحسن حظّ مشتريات الحاجيات المنزلية: «السقا، وبائعة القبعات العتيقة وبائع الخرضة وجلود الأرانب وبائعة السمك. يتسابق الجميع على التغني ببضاعته بصوت عالٍ وحاد. شكلت كلّ هذه الصيحات المتنافرة مجموعة لا يمكن أنْ نتصورها ما لم نسمعها. فاللغة الخاصة بِكُلّ هؤلاء الباعة المتجولين تحتاج إلى دراسة حتّى نتمكن من أن نميّز حقاً ما تعنيه»[1]. قريباً ما ستتسيّس هذه الصيحات وسيجبر

---

(1) Louis Sébastien Mercier, *Tableau de Paris (1782-1788)*, chap. 379, dans: *Paris le jour, Paris la nuit*, collection Bouquins (Paris: Laffont, 1990), pp. 182-183.

التاريخُ القرنَ التاسع عشر على سماعها في خضم ثوراته السياسية وثورته الصناعية. وسيبدو حينذاك لويس سيباستيان مرسييه (Louis Sébastien Mercier) كنقطة انطلاق رمزية لعملية إصغاء إلى لغات جديدة تجد صعوبة في العثور على مكانها، وقد وصفت أحياناً بلغات غريبة على الرغم من أنها أصبحت جديرة بالدراسة. وقد كتب لوريدان لارشيه (Lorédan Larchey) في عهد الإمبراطورية الثانية يقول: «منذ ميرسييه، أصبحت دراسة الطبائع جنساً ساهم بشكل خاص في إبراز غرائب اللغة»(2). سيكون هذا الأمر من اختصاص الرواية في البداية، وقد أصبحت خبيرة في مجال «دراسة الطبائع» منذ بلزاك.

سيأخذ الأدب مجدداً على محمل الجِد طريقة الكلام الشعبية. أراد العصر الكلاسيكي أن يضبط استعمال اللغة الفرنسية، فأقام انفصالاً بين اللغة العامية واللغة الأدبية لم يكن موجوداً أيام فيلّون (Villon) أو رابليه (Rabelais)، حين لم يكن الكاتب يغربل ألفاظه ويجد معيناً له في كلّ شيء. لقد تحدثتُ عن هذه المسألة عند معالجة الواقعية اللسانية. كانت الشعرية قد قسمت الأساليب إلى منحط ومتوسط وسام، وحصرت في الوقت ذاته كلام الحقول والشوارع في بعض مشاهد مضحكة من الروايات أو في المهازل أو جعلته أكثر حضوراً حينما ازدهرت المحاكاة الساخرة (بورلسك) كرد فعل على الأسلوب النبيل في أواسط القرن السابع عشر (حين صرخ بوالو قائلاً «تحدث البارناس (Parnasse) بلغة الهال (Halles)» (سوق

---

(2) Lorédan Larchey, *Les excentricités du langage*, pp. IV-V.

سيختار لارشيه للطبعة الثانية في العام 1872، عنواناً جديداً، أكثر حيادية وأقل ميلاً نحو الهجنات، ولاختياره هذا دلالته، وهو: *Dictionnaire historique, étymologique et anecdotique de l'argot parisien.*

الجملة للخضار واللحوم)[3]، أو حين قلّد الأسلوب السوقي لغة العامة بنجاح كبير (استمر بالنسبة إلى فاديه (Vadé) الذي أعيدت طباعة أعماله في الحقبة الطبيعية للرواية) في القرن الثامن عشر مازجاً الكلام الشعبي ولغة إيل دو فرانس (Ile-de-France) المحلية معاً. بالطبع، لم ينقطع هذا التقليد الهزلي، فطريقة كلام الفلاحين لافتة بثباتها في الأدب من موليير وماريفو (Marivaux) إلى موباسان، مروراً بـ **بائعة حليب مونفرمي**، بينما بورلسك «لغة الهال» يجد صداه البعيد في شجارات بائعات الرنكة في رواية **جوف باريس**، أو في السخرية السوقية التي تمارسها فيرجيني (Virginie)، وهي السيدة بواسون (Poisson) المقبلة، قبل معركة المغسل في رواية **الحانة المريبة**. لكن هذا النوع من الهزل لم يعد يضحك الجمهور الرصين كما في السابق، بينما لغة **الأب دوشين** (*Père Duchêne*) الفجة التي استبدلت علامات الوقف بكلمات bougre وfoutre السوقية لاتزال عالقة في الذاكرة. وقد هاجم الكونت دو سيغور (comte de Ségur) في خطاب دخوله إلى الأكاديمية الفرنسية، المسرح الرائج، أي المأساة الهزلية التي تفسح مجالاً واسعاً أمام الكلام الشعبي. من المؤكد أن شيئاً ما قد تغيّر. حتى على مستوى السجل الهزلي، يبدو أن لغة الشارع قد أصبحت مقلقة، لا تطاق: «أي تشويهات تتلقى [اللغة الفرنسية] يومياً في المسرح، حيث يتذرع الكثير من الكتاب بتقليد الطبيعة فيستبدلون لغة الرفقة الحسنة بأرغة الشوارع ولغة سوق الهَال الخاصة [...]»[4]. يلقي الطهراني خطابه في التاسع والعشرين

---

(3) في هذا المجال، انظر: Frédéric Deloffre, «Burlesques et paysanneries. Etude sur l'introduction du patois parisien dans la littérature française du XVIIè siècle».

(4) ذكـره: Robert Dagneaud, *Les éléments populaires dans le lexique de «La comédie humaine»*, p. 15.

من يونيو/ حزيران 1830. في غضون شهر من هذا التاريخ، ستسنح له فرصة سماع أرغة الشوارع هذه تنازع لغة الرفقة الحسنة. هل كان يستشعر، يا ترى، بما سيجري؟ فبعد أن اجتاحت اللغة الفرنسية الشعبية خشبة المسرح، ها هي تحتل مسرح التاريخ.

الـ «93 الأدبي» الذي تحدث عنه هوغو قد تحقق. سانت بوف الذي أصبح منظّر الرواية الواقعية، قد لاحظ هذا الأمر: «إن اللحظة الراهنة مناقضة، في بعض نواحيها، لزمن فوجيلاس. في ذلك الحين، كان كلّ شيء ينحو باتجاه التنقية والتمليس، ويبدو أن كل شيء اليوم يسير في اتجاه معاكس، وها نحن أمام ظهور حركة تدخُّل سريعة. في ذلك الحين، كانت كلّ الكلمات السيئة تطالب بالخروج، واليوم كلّ الكلمات السوقية والعملية والتقنية وحتى المغامرة تصرخ بأعلى صوتها وتزاحم للدخول»[5]. أنه وصف فيه الكثير من الدقة لمفردات بلزاك ولمفردات رواية **البؤساء** التي صدرت قبل أشهر من مسلسل سانت بوف هذا. بعد **ملاحظات حول اللغة الفرنسية** (*Remarques sur la langue française*) لفوجيلاس، جاء كتاب **غرائب اللغة** (*Les excentricités du langage*) للوريدان لارشيه الذي أشار سانت بوف إليه بعيد هذا التاريخ. أين نحن اليوم من حسن أو سوء الاستعمال؟ حسب سؤال طرحه الناقد أيضاً. حان زمن «ديمقراطية الكلمات»[6]على الرغم مما قد يقوله **قاموس الأكاديمية** المحافظ.

ها قد وضعت «القلنسوة الحمراء على القاموس العتيق». لأن اللافت في الأمر هو أن الكلام الشعبي لا يصدح فقط على نمط جدي في الحوارات التي ترسم حدودها بواسطة حاجز المزدوجين،

(5) Charles Augustin de Sainte-Beuve, «Vaugelas» (1863), p. 394.

(6) المصدر نفسه، ص 396.

بل إن النثر السردي يتجدد بواسطته من طريق استعارات خجولة وظرفية هنا ووقحة هناك (كما في **الحانة المريبة** لزولا أو **الشقيقتان فاتار** لهويسمان التي تنقل إلى لغة الراوي مصطلحات من اللغة المحلية): «إن جاز استخدام تعبير مألوف إلى هذه الدرجة»، «مستخدمين تعبيراً شعبياً»، «إن جاز أن ندسّ الصور المجازية الشعبية الجريئة في اللغة المكتوبة»[7]. تلجأ صاند، كما بلزاك، إلى احتياطات بلاغية تجعل الكلمة المستعملة والمذكورة أكثر بروزاً: «ما يسمّى بشكل سوقيّ tripotage (المداعبة) وهو تعبير عاميّ جدّاً، ولكن يصعب استبداله»[8]. تضم الكتابة إليها حواشي جديدة. لا يكفي أن الكلام الشعبي ممثل فيها، بل هو مستوعب أيضاً: «في معرض استخدام الكلام العامي أي الشعبي، elle rechigna (تذمّرت)»[9]. من قد يفكر اليوم في تقديم اعتذاره على استعمال هذه الكلمة العامية؟ نقيس بهذا المثال تطور علاقتنا باللغة: لقد انقضى اليوم مفهوم اللغة الأدبية (أو أنها هي التي أصبحت اللغة ذات العلامة الفارقة)، هذا لأن الرومنطيقية والطبيعية قد مرّتا من هنا. فقد أنجزت الرومنطيقية ضدّ اللغة النيوكلاسيكية المنقّاة، عملية إعادة صب المفردات شكلت تصريفاً للغة من أسفلها. لم تعد الكتابة تنوي التأليف بواسطة «فن المحادثة» الجميل ولا التآلف معه. هرباً من لغة اعتبرت متصلبة، أصغى الروائي إلى لغة حيوية، كما يحبّ أن يسميها بلزاك: «[عربتان] سمّاها الشعب بلغته الحيوية paniers à

(7) Honoré de Balzac: *Les Marana*, dans: *La comédie humaine*, t. 10, p. 1076; *Les chouans*, dans: *La comédie humaine*, t. 8, p. 980; *Jésus-Christ en Flandres*, dans: *La comédie humaine*, t. 10, p. 315.

(8) George Sand, *Lucrecia Floriani*, p. 783.

(9) Victor Hugo, *Les misérables*, t. 2, p. 415.

salade (سلّتي خس)»؛ «ما يدعوه الشعب بطريقة لا تخلو من الحيوية chenapan (صعلوك)»؛ «كما يقول الشعب بلغته الحية»[10]. هذه الكلمات المنثورة في نثر الراوي والموزعة على الحوارات هي نوع من معيار جمالي.

لغات الريف المحكية

«يا للرجل البائس! إن كان يتحدث بشكل سيء، فهو يفكر بشكل حسن وأنا أسمعه رغم كل شيء»[11]. هكذا تتحدث ماريون عن كولب الألزاسي (Kolb l'Alsacien) الذي يملك صوتاً رخيماً من بين كل اللغات الكاذبة التي تسمعنا إياها رواية **الأوهام الضائعة**: لغة الصالونات، لغة الصحافة، لغة الأعمال، لغة القانون. لا لأن الألزاسي صاحب فضيلة متضمنة فيه (شخصية نوسنغن موجودة في **الملهاة الإنسانية** لتثبت العكس)، ولكن لأن لغة كولب تضرب مقولة «حسن الكلام لحسن التفكير» التي ينصّ عليها علم النحو، وتبين المسافة بين اللغة والواقع. لغات الريف المحكية (تظل الفوارق عائمة بين لغات محلية ولهجات ولغات إقليمية) تخدم عملية التفكير القائمة حول اللغة في القرن التاسع عشر.

يشكل كولب نموذجاً روائياً. في مقابل تكلف البلاغة وفصاحة حسن الكلام المشكوك بأمرها، نشهد هنا وهناك في رواية فقه اللغة تثميناً لسوء التعبير الذي أصبح مؤشر عفوية، وبالتالي مؤشر أصالة.

---

(10) Honoré de Balzac: *Splendeurs et misères des courtisanes*, dans: *La comédie humaine*, t. 6, p. 697; *La rabouilleuse*, dans: *La comédie humaine*, t. 4, p. 304; *La muse du département*, dans: *La comédie humaine*, t. 4, p. 766.

(11) Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, dans: *La comédie humaine*, t. 5, p. 608.

تضمن بساطة الكلام الشعبي حصولنا على لغة حقيقية لأنها غير متصنعة. حين تلقت إيمّا رسالة من والدها، انصرفت إلى حالة تأمل أعادت إليها سعادة الطفولة: «احتفظت بهذه الورقة السميكة بين أصابعها بضع دقائق. كانت أخطاء الإملاء تتشابك فيها الواحدة مع الأخرى بينما تابعت إيمّا الفكرة الرقيقة التي كانت تقأقئ عبرها كدجاجة نصف مختبئة في سياج من الشجيرات الشائكة»[12]. وبدلاً من اعتبار هذه المقارنة التافهة مؤشر مسافة ساخرة وضعها الراوي، نشعر أنها تعبير عن وحدة متناغمة بين الشخصية وبين لغتها وعالمها. لقد وضع الأب رُوُو (père Rouault) في مكانه الصحيح، مرتاحاً في عالمه، على عكس إيمّا المنتزعة من جذورها. إنه رجل شيلر (Schiller) الساذج، وقد ذكر شيلر الفلاح بالتحديد على أنّه واحدة من الشهادات الأخيرة على حالة المجتمع الساذجة»[13]. بهذا المعنى، يمكن القول أن هذه الكلمة الشعبية المستقيمة تطرح تساؤلاً على الكتابة كذلك. وربما كان هذا ما يبرر هذا المشهد بقلم فلوبير الذي لا يأبه كثيراً للاعتبار القائل بأن تفاهة الحوار تشكل تهديداً للفن. لقد نقلت الرسالة بأكملها قبل أن تثير حالة الحلم لدى إيمّا، ألا يعني هذا حنيناً من جانب فلوبير الذي كان معروفاً بقلقه على اللغة؟ إن صورة الأب رُوُو الساذجة التي تكدّس الكلمات كما تأتي وقد اتحدت لديه اللغة مع الفكر، تطرح تساؤلاً على الكاتب العصري، وريث أجناس البلاغة والشعرية وصاحب الكتابة المدروسة إلى أبعد حدّ. يتأسف فلوبير في مراسلاته، أكثر من مرة، على حسن الصنعة الزائد لدى الفنان، والذي يترجم لديه نقصاً في القول، كما لو أن

---

(12) Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, p. 177.

(13) Friedrich Schiller, *Über naïve und sentimentalische Dichtung* (1795), p. 161.

الحقيقة الصريحة لا يمكن أن تصدر مباشرة إلا من براءة الكلام السهل وغير المعقد، حيث الأخطاء بحدّ ذاتها تشكل ضمانة الاندفاعة الصادقة. شكل هوغو وبلزاك بالنسبة إلى فلوبير أمثلة على هذه العبقرية الساذجة. وهكذا، تحدث فلوبير، في رسالة إلى لويز كوليه، بتاريخ 25 أيلول/ سبتمبر 1852، عن كبار عباقرة الماضي فذكر سيرفانتيس (Cervantès) وشكسبير قائلاً: «هؤلاء ليسوا بحاجة إلى صناعة الأسلوب، هم أقوياء على الرغم من كل الأخطاء وبسببها. ـ ولكن نحن، الصغار، لا قيمة لنا سوى بالصنعة المتكاملة. أما هوغو، في قرننا هذا، فسيضرب الجميع، علماً أنه مليء بالأشياء السيئة. ولكن أي نَفَس لديه! أي نَفَس! ـ سأخاطر هنا بقول لن أجرؤ على الإفصاح عنه في أي مكان آخر، وهو أن الرجال العظماء كثيراً ما يكتبون بشكل سيء جداً ـ وهذا أفضل لهم». يهلك الفنان حياته في الشطب ويعمل مطولاً على جملته بانتظار معنى لن يصل إليه (كم من مسودة احتاجت كتابة رسالة الأب رُوُو إلى محاكاة الأسلوب العفوي؟). يستشعر خبير الجمال، فجأة ومن دون أن يقول، إذعاناً لضرورة إخفاء المشاعر، أنه يغفل ما هو أساسي بينما هو ممسك بقلم والد إيمّا. «كان ثمة مسافة هنا بين السطور، كما لو أن الرجل تخلّى عن قلمه ليحلم بعض الوقت»[14].

هذا كله والقرن في بداياته لم يكن ملائماً لرسم صورة مثالية عن لغات الريف المحكية. فقد تعرضت هذه اللغات إلى هجوم شرس في الجمعية التأسيسية من قبل أعداء التعددية اللغوية كخيار مجتمعي. كان بارير (Barère) قد ندّد بتواطؤ كل أنواع اللغات المحلية مع الملكية المطلقة: «كان الاستبداد يحافظ على تنوع

(14) Flaubert, Ibid., p. 176.

اللغات الخاصة: فالنظام الملكي يجب أن يشبه برج بابل، ليس سوى لغة عالمية واحدة بالنسبة إلى المستبد، هي لغة القوة لتأمين الطاعة، ولغة الضرائب للحصول على المال»[15]. يقسّم الاستبداد اللغات حتّى يسود بشكل أفضل ويعيق التواصل حتّى يمنع تكوين رأي عام. بعد مرور بضعة أشهر، لم يقل الأباتي غريغوار (abbé Grégoire) ما يختلف عمّا سبق، ملخصاً بوضوح فكرته بواسطة عنوان معبّر: **تقرير حول ضرورة ووسائل القضاء على اللغات المحلية وتوحيد استعمال اللغة الفرنسية** (*Rapport sur la nécessité et les moyens d'anéantir les patois et d'universaliser l'usage de la langue française*). كان الأباتي الأحمر يعتبر أن اللغات المحلية ملجأ الجهل، «لغات محلية إقطاعية»[16] كما قال، تغذي الخلافات، وتخدم الثورة المضادة، وتجزئ أراضي الجمهورية ما يحتّم الضرورة الطارئة لفرض اللغة الفرنسية في كل مكان، لغة الحرية، لغة الأنوار، لغة الحقيقة الواحدة وغير القابلة للتجزيء. تمثل اللغة البريتانية بشكل نموذجي روح المقاومة هذه في تاريخنا، فهي لغة زمن توقّف بمعزل عن الحداثة: «اليوم، في العام 1829، نشرت الصحف خبر كتيبة فرنسية مؤلّفة من بريتانيين نزلت في مدينة نانت بعد أن عبرت فرنسا واحتلت إسبانيا من دون أن يعرف رجل واحد فيها أي كلمة فرنسية أو إسبانية. كانت هذه بريتانيا الجوالة التي تعبر أوروبا كما لو أنها شعب غالي بدائي»[17]. أما هوغو الذي يمثل صورة رمزية

(15) Bertrand Barère, «Rapport du comité du salut public sur les idiomes», séance du 8 pluviôse an II (27 janvier 1794), pp. 715-716.

(16) L'abbé Grégoire, *Rapport*.., p. 293.

(17) Honoré de Balzac, Préface de 1829 aux *Chouans*, dans: *La comédie humaine*, t. 8, p. 900.

للجمهورية، فهو يتخذ موقفاً لا لبس فيه حول هذه النقطة حين يصف الفلاح البريتاني «متحدثاً لغة ميتة ما يعني أنه يُسكن فكره في قبر»[18].

بيد أن اللغات المحلية تجد أيضاً من يدافع عنها، فقد اكتشف عالمنا لتوه الكثير منها، وقد باشر علم وليد هو علم اللهجات المحكية بوضع خريطة لها بكل دقة واحترام. فقدت كتب رواجها، مثل كتاب ديغرُويه (Desgrouais)، (*Les Gasconismes corrigés*) عن أخطاء اللغة المتأتية عن اللهجات المحكية، وكتاب جان فرانسوا ميشال (Jean-François Michel)، (*Dictionnaires des expressions vicieuses usitées dans un grand nombre de départements et notamment dans la ci-devant Lorraine*) عما سمّاه التعابير الخاطئة المستخدمة في العديد من المقاطعات، حتى لو ظلّت مصنفات الهجنات مزدهرة في النصف الأول من القرن، لكنها لم تعد تمثل سوى وجهات نظر ضيقة يحملها طهرانيون لا علاقة لهم بدراسات فقه اللغة[19] التي تستند إلى مسارد متزايدة باستمرار. فقد نشر هيكار (Hécart) كتاب (*Vocabulaire rouchi-français*) (حول لغة مدينة فالانسيان المحكية) في العام 1812، ونشر سوبينيه (Saubinet) كتاب (حول لغة سان ريمو المحكية) في العام 1845، ونشر الأباتي كوربليه (abbé Corblet) كتاب (*Glossaire du patois picard*) (عن لغة مقاطعة

---

(18) Victor Hugo, *Quatrevingt-treize*, p. 209.

(19) فلنحفظ فقط من النسيان، نظراً إلى نكهة عنوانه المميزة كتاب الأب ديغرانج (R. P. Desgranges) وهو *Le petit dictionnaire du peuple à l'usage des quatre cinquièmes de la France, contenant un aperçu comique et critique des trivialités, balourdises, mots tronqués et expressions vicieuses des gens de Paris et des provinces* (1821) = [القاموس الشعبي الصغير من أجل أربعة أخماس فرنسا وفيه مدخل هزلي وناقد إلى التفاهات والغباوات والكلمات المبتسرة والتعابير الفاسدة لدى أهل باريس والمقاطعات].

بيكاردي المحلية) في العام 1851، ونشر ل. مينيار (L. Mignard) كتاب (*Vocabulaire de Bourgogne*) (عن لغة مقاطعة بورغندي المحلية) في العام 1869. تحمل هذه المعاجم قيماً متفاوتة، ولكن أخذ البحث ينتظم شيئاً فشيئاً وأصبح المنهج أكثر دقة وصولاً إلى **الأطلس اللساني في فرنسا** (*Atlas linguistique de la France*) (1902 ـ 1910) الذي وضعه إدمون (Edmont) وجيلييرون (Gilliéron).

من بين الكتاب الذين يستوحون اللغات المحلية، ينبغي أن نشير بشكل مميز إلى جورج صاند التي باشرت حلقة ريفية مع **فالانتين** (*Valentine*) في العام 1832. وهي ترى في اللغة المحكية في مقاطعة بيري شكلاً قديماً جداً وشديد الصفاء للغة الفرنسية. وسيوجه الكونت جوبير (comte Jaubert) إلى الكاتبة تحيّة حينما سينشر (*Vocabulaire du Berry*) في العام 1838 حول ألفاظ منطقة بيري. كانت هذه اللهجة الخارجة عن الزمن محبوبة لذاتها في البداية، ثم حملت عند اتصالها بالتاريخ قيمة آمنة ضمن الجيب الطوباوي. في أيلول/ سبتمبر 1848، حين كتبت صاند مقدمة رواية **فاديت الصغيرة** (*La Petite Fadette*)، في ذكرى مذابح حزيران/ يونيو، قدمت شخصيتين تتحاوران تحت قبة السماء المليئة بالنجوم في وسط الريف وتسمعان تأوهات بعيدة، وقالت: «لكن، بينما نحن نتأمل الأثير والنجوم، وبينما نتنشق عطر النباتات البرية، وفي حين تنشد الطبيعة من حولنا لحنها الرعوي الأبدي، ثمة من يختنق ويتأوه ويبكي ويتحشرج ويلفظ أنفاسه الأخيرة في العلّيات وفي الزنزانات. لم يصدر الجنس البشري في حياته أنيناً أشد صمماً وخشونة وأشد تهديداً»[20]. يشرف صوت الشعب المقموع في المدن على الرواية الريفية فتصير هذه الأخيرة

(20) George Sand, *La petite Fadette*, pp. 26-27.

كما لو أنها إنكاراً للواقع وتعامياً مطلوباً حين ينغمس المرء في الرواية الرعوية ليرتبط من جديد بالبعد الإنساني ويسترجع نبرة شباط/ فبراير 1848 الأخوية فيعيد إحياء **الوهم الغنائي**: «هل تذكر إننا قبل الثورة [ثورة العام 1848]، كنا نتفلسف بالتحديد حول النفوس التي تأثرت بشدة بالمآسي العامة وما شعرت به من وقت إلى آخر من انجذاب للارتماء في الأحلام الرعوية كنوع من حياة مثالية في الحقول تكون أكثر سذاجة وطفولية بقدر ما كانت الممارسات أكثر وحشية والأفكار أكثر سواداً في العالم الحقيقي»[21]؟ «قبل الثورة» يعني في زمن **فرانسوا لو شامبي**، حينما كانت الشخصيتان بذاتهما في الرواية المؤطرة تحكيان، بنبرات تذكر بالشاعر شيلر، عن حنينهما إلى عالم مباشر في مقابل عالم وعي الذات حيث يتم التفكير بكل شيء بدل الإحساس به. ربما كُلِّفت الرواية الريفية باستعادة هذه السذاجة. ولكن سرعان ما ظهرت مشكلة اللغة: كيف يكتب كلام الفلاحين؟ قال الراوي: «إذا جعلت رجل الحقول يتكلم كما يتكلم، وجب وضع ترجمة في مقابل كلامه من أجل القارئ المتمدن. وإذا جعلته يتكلم مثلما نتكلم، حولته إلى كائن مستحيل وجب أن ننسب إليه ترتيباً في الأفكار لا يملكه[22]». الحال واحد بين الرواية الريفية والرواية التاريخية إذ لن يكون جعل فلاح من منطقة بيري يتكلم أكثر سهولة من جعل قرطاجيني أو نوميدي يتكلم. يفتتح هذا التحدي الرواية ومعه حل وسط إذ يتعين سرد حكاية شامبي كما سردها عامل قنّب وامرأة مسنّة خلال إحدى السهرات (وعامل القنّب ذاته يروي حكاية **فاديت الصغيرة**)، ولكن بلغة يستطيع أن يفهمها الباريسي والفلاح في آن. ألا تعكس هذه اللغة

---

(21) المصدر نفسه، ص 29.

(22) George Sand, *François le Champi*, p. 15.

الوسيطة، في العمق، رغبة في إعادة توحيد الوطن عبر تجاوز تقسيم اللغات الاجتماعية الذي يختم لقاءات شباط/ فبراير 1848 بعد طول غياب؟ تختار الكاتبة اللجوء إلى لغة بسيطة تتخلى في الوقت ذاته عن الأسلوب النبيل وعن الأسلوب الرخيص، وتتجنب من ناحية نوع الحظائر التقليدي حيث نقع على الحوريات والمركيزات بدل الفلاحات، كما تتجنب من ناحية أخرى، التقليد الهزلي حيث لا وجود لفلاح يقول ذلك الـ «j'avions»(*) الحتمي، لا في **فرانسوا لو شامبي**، ولا في **فاديت الصغيرة**. تقطر جورج صاند ببساطة، في الروايتين، بعض السمات الصرفية التركيبية مثل je vas أو النفي بواسطة ne...mie من دون استخدام منهجي، كما تضفي بعض ما يسند الخطاب مثل oui-da، dame، بينما تبرز نكهة مقاطعة بيري بحدّ ذاتها بواسطة كلمات من لهجة الريف يبان معناها بفضل السياق أو يشرحها الراوي (وهنا يغطي صوت الكاتبة على صوت راوي السهرة، كما لو أن عامل القنّب يعلم أنه سيحظى بجمهور من سكان المدن.): «الجيز والقبوط(**)، أو الجدجد والجندب إن كنتم تفضلون»[23] «Le *grelet et le sauteriot, ou, si vous aimez mieux, le grillon et la sauterelle*»[24]. ويمكن القول إن هذه الحكايات تعرّف

(*) وهو خطأ فادح في تصريف فعل *avoir* المساعد، حيث يستعمل ضمير المتكلم المفرد (*je*) ويصرّف الفعل كما لو أنه مستعمل مع ضمير المتكلم الجمع *avions*) بدل (*avais*).

(**) جرى استخدام لفظتين (جيز وقبوط) من اللهجة اللبنانية البيروتية مقابل لفظتين من اللغة العربية الفصحى (جدجد وجندب).

(23) سيسخر ديزيسانت (Des Esseintes) من هذه اللغة الأدبية من خلال أصولها القديمة، فيذكر رعاة فرجيل (Virgile) ذوي اللغة غير المعقولة والتي وضعت في إيقاع سداسي التفعيلة مضبوط: «[...] رعاته المستحمّين والمتأنقين والذين يتقاذفون، كلّ بدوره، جراراً مليئة ببيوت الشعر الواعظة والجامدة» (Joris-Karl Huysmans, *A Rebours*, p. 110).

مختلفون هم فلاحو القصة القصيرة (*En rade*).

(24) Sand, *La petite Fadette*, p. 81.

القارئ الباريسي تدريجياً على معجم الريف وعلى تشكّله: عودة اللواحق تبيّن قواعد الاشتقاق من صفات تنتهي بـ eux وieux amiteux[25] (مُحِب)، précipiteux[26] (شكل الهاوية)، mémorieuse[27] (صاحب ذاكرة قوية)، *coutanceux*[28] (ثمن باهظ)، hâteux (متسرّع)، diversieux (مصدر إلهاء)، traversieux[29] (شرير ومضر)؛ أو أسماء نحصل عليها بإضافة ance إلى جذر فعل retirance[30] (انسحاب)، demeurance[31] (المكوث)، وغيرها مما سيغمرها النسيان (oubliance)). هذه اللغة التي نحزر بعض وجوه تصريفها تتخذ شكلاً ملموساً في مخيال القراءة والكتابة. أما إذا كنا في صدد لغة مقاطعة بيري الحقيقية التي أتتنا من الأيام الغابرة، فعلينا أن نلاحظ بأن شارل نيزار (Charles Nisard) يشير إلى توليد الاشتقاقات بوصفه سمة من اللغة الباريسية المحلية، لاسيما أنه يقدم على هذا الأمر مثال اللاحقة ance، حينما يذكر لفظة retirance، العزيزة على جورج صاند، والتي تظهر بقلم جوان (Jouin)، صاحب الخطب ضد اليسوعيين في القرن الثامن عشر، والتي كتبها بلغة إيل دو فرانس المحلية[32]: إنها مشكلة

(25) Sand, *François le Champi*, p. 96; et *La petite Fadette*, pp. 42 et 47.

(26) Sand, *François le Champi*, pp. 94 et 158.

(27) المصدر نفسه، ص 69.

(28) المصدر نفسه، ص 103.

(29) Sand, *La petite Fadette*, pp. 181, 94 et 100.

(30) Sand, *François le Champi*, pp. 55, et 123; *La petite Fadette*, pp. 41 et 140.

(31) Sand, *François le Champi*, pp. 110 et 121; *La petite Fadette*, pp. 79, 153 et 235.

(32) Charles Nisard, *Etude sur le parler populaire ou patois de Paris et de sa banlieue*, p. 286.

معروفة تلك المتعلّقة بالمناطق اللغوية الخاصة باللهجات واللغات المحلية، والتي لا تتطابق مع توزيع المناطق توزيعاً إدارياً. وتزايدت التبادلات بين الاصطلاحات اللغوية الباريسية والاصطلاحات اللغوية في المقاطعات في القرن التاسع عشر بقدر ما زادت حركية المتكلمين. أما «اللغة الفرنسية القديمة الساذجة» المفترضة، والتي ظنت جورج صاند أنها تسمعها حول مدينة نوهان (Nohant)، فهي أكثر تنوعاً في تركيبتها مما تخيلت، كما أنها تدين إلى اللغة الباريسية المحلية التي كانت صاند تكرهها (حين كتبت قائلة إلى مازيني (Mazzini) في 28 تموز/ يوليو 1847: «اللغة الأبشع والأكثر أخطاء في فرنسا»). هو وهم لغة سليمة بمنأى عن التغيّر والتلوث.

لا تتعلق المسألة، إذاً فعلياً، بصرامة فقه اللغة، بل ببناء حلم. تنبع قيمة اللغة المستعملة في روايتي **فرانسوا لو شامبي** و**فاديت الصغيرة** من فن السرد، أكثر مما تنبع من المعجم وتركيب الجملة، فهي تتسم بقوة شعرية مرتبطة على وجه الخصوص بالصور الجديدة المنفصلة عن أي تقليد أدبي وعن أي ذاكرة. لا نود أن نظهر بمظهر من يبالغ في تقييم هذه الرواية الساذجة والمسطحة، ولكن علينا أن نعترف أن رواية **فرانسوا لو شامبي** تحمل بشكل متقطع جمالية اللقطة (الأصلي فيها هو الفريد): «يغرز [بلانشيه] قبعته على عينيه كما تغرز المطفأة على الشموع»؛ «لم تكن [الأوراق] تصدر أصواتاً في جيبه أكثر من الأصوات التي يصدرها فتات الخبز في القلنسوة»[33]. إنها مقارنات تنبع من الحياة اليومية، عن بيئة الشخصية وتشبه تلك التي يستخدمها راوي **مدام بوفاري** حينما تقرأ إيمّا رسالة الأب رُوُو. هي مألوفة وغير متوقعة في آن، ولا تستند إلى علاقات ذهنية، بل إلى

(33) Sand, *François le Champi*, pp. 78 et 160.

ملموس الأحاسيس. تردّ اللغة الريفية المحلية بشكل خيالي إلى شباب اللغة، ونفكر هنا بـ نوديبه (Nodier) الذي أسف، بعد روسو، على حذف الاستعارات، خلال تطور اللغات، واستبدالها باللفظة الملائمة. لقد تعقلنت اللغة وتخلّت عن علاقتها الشعرية بالعالم. نستشعر، وراء تاريخ اللغات هذا، فناناً يهذي، متخطياً الدعوى الرومنطيقية ضد اللغة الفرنسية الكلاسيكية، ومتخيلاً لغة في خدمة البورجوازية والمفيد والأعمال، مقفلة على كل ما هو جميل. تجيء **المبادئ الأوّلية في الألسنية** (*Notions élémentaires de linguistique*) قبل مقدمة **الآنسة دو موبان** (*Mademoiselle de Maupin*) بعام واحد. تصبح اللغة المحلية حينذاك مثالاً للغة المتحركة، بوصفها لغة الأصول، ولكنها متجددة أيضاً وذات أصالة مستمرة، في مقابل لغة اعتبرت مجمّدة: «اللغة المحلية هي اللغة الأصليّة، اللغة الحية والعارية. أما اللغة المنمّقة فهي زيف ودمية اصطناعية»[34]. قد تكون لغة فجة، ولكنها تولد كلاماً بليغاً، هذا لأن قلة مواردها تستدعي خيال المتكلم: «في اللغات الغنية فن وذوق؛ في اللغات الغنية ترف التبحّر ووفرة المرادفات. في اللغات الفقيرة حيوية التعبير وروعة الصورة؛ في اللغات الفقيرة شعر»[35]. تفتح لغة الريف المحلية الباب على الشعر المنثور. أيضاً في **فاديت الصغيرة**، مع استخدام طريقة الصورة ذاتها المستندة إلى الكناية: «[...] كان قدها رقيقاً ومنثنياً، كما جسد ذبابة عسل جميلة»[36]. تتكرر هذه السمة في الحقيقة كثيراً وتشتد مع نزعة منهجية لمزاوجة المقارنات حتّى أنّها تفقد من جاذبيتها. خلف صوت عامل القنب، نسمع بلاغة الكاتب التي تضرّ بوهم الصور

(34) Charles Nodier, *Notions élémentaires de linguistique*, p. 247.
(35) المصدر نفسه، ص 251.
(36) Sand, *La petite Fadette*, p. 156.

المرتجلة، كما لو أن نظرة على الأشياء المحيطة تلملمها: «كان وجهها بشحوب زنبقة الماء وثغرها نصف مفتوح كسمكة صغيرة تتثاءب تحت الشمس»، «رأس عريض كوعاء كبير على عنق صغير ورفيع كالعصا»[37]. يبهت الإيقاع حينما يصبح ميكانيكياً. ألا نرى في نصف الفشل الجمالي هذا حداداً على السذاجة المفقودة ومصيرها أن تُقلّد وترص في النواميس الأدبية الخاصة بـ (sentimentalische Dichtung)[*] الفن الشعري العاطفي)؟ أما موباسان الذي يرتاح، في كل حال من الأحوال، إلى السجل الهزلي حينما يتعين عليه أن يلتقط الكلام الشعبي[38]، فهو سيتحاشى بجبن تقديم الإثبات بواسطة المثال الملموس ليبين القوة الشعرية التي تحملها حكايات كلوشيت (Clochette). أكد ببساطة وجود فن السرد فكان «كاتب مقدمات»: «كانت تحكي لي مغامراتها الساذجة بطريقة جعلتها ترتدي في ذهني أحجام مآسٍ لا تنسى وأشعار عظيمة وغامضة. لم تكن الحكايات الذكية التي كانت أمي ترويها لي في المساء، تحمل هذه النكهة وهذا الشمول وهذه القوة التي تمتعت بها حكايات الفلاحة»[39]. مما لا شك فيه أن العظماء جداً يملكون امتياز المقدرة على تقديم أصوات كهذه[40]، كما بلزاك الذي تجده مرتاحاً في رواية شعبية، في داخل

(37) المصدر نفسه، ص 89 و120.

(*) باللغة الألمانية في النصّ.

(38) تمارس كتابته التعليم الزائد. إليكم الرد الأول الذي تفوهت به أم جورج دوروا (Georges Duroy) في رواية **بيل آمي** (*Bel Ami*) «C'est ti té, not' fieu?» (ص 357) (أهذا أنت إبننا بالمعمودية؟)

(39) Guy de Maupassant, «Clochette», pp. 91-92

(40) على نقيض بول دو كوك (Paul de Kock). تلغي حكاية السهرة في **بائعة حليب مونفرماي** (*La laitière de Montfermeil*) النكهة الفلاحية: «تبدأ امرأة عجوز حكاية لصوص وتبدأ امرأة أخرى حكاية أشباح [...]» (ص 302).

مستودع الحصيد، مثلما هو مرتاح حينما تصبح الحكاية حديث صالون. في خضم رواية **طبيب الأرياف** (*Médecin de campagne*) (طبيب الريف)، وهي من نوع رواية قضية لا زخرف فيها، تعلو ملحمة نابوليون يرويها غوغيلا (Goguelat)، الفلاح الجندي، على إيقاع حربي وفي صور نارية. ماذا عن 18 بروميير (Brumaire)؟ يحبس بونابرت «المحامين» في «ثكنة كلماتهم»، فيجعلهم «بُكمٌ مثل السمك وليّنين مثل كيس التبغ»[41]. وماذا عن نصر كبير؟ «ابتُلِع النمساويون في مارينغو (Marengo)، كما يَبْتَلِع حوتٌ البلمات»[42]!. وماذا عن إعلان للإمبراطور؟ «أيها الجنود! لقد كنتم أسياد كل عواصم أوروبا؛ بقيت موسكو التي تحالفت مع إنجلترا. وحتى نتمكن من الاستيلاء على لندن وعلى الهند التي يملكونها، أجد أن لا مفرّ من الذهاب إلى موسكو»[43]. يمهّد غوغيلا لفرانسواز (Françoise) عند بروست وهي «تنقل إلينا توصيات المركيز: «قالت: ستسلّمي عليهم كثيراً»، مقلدةً صوت السيدة دو فيلباريزيس (de Villeparisis) ظناً منها أنها تنقل كلماتها حرفياً من دون أن تشوّهها، مثلما لم يشوّه أفلاطون كلمات سقراط، أو القديس يوحنا كلمات يسوع»[44]. يعتبر الكثيرون من القراء أن مشهد السهرة هو الذي يراكم متعة النصّ التي تزداد حيوية بقدر ما أن لغة غوغيلا تظهر كنَفَس حماسي وسط الكلام التعليمي الصادر عن الشخصيات المرموقة وعن الراوي، ولنعترف أنه كلام مثير للنعاس. وهكذا، تأخذ رواية فقه اللغة على محمل الجد

---

(41) Honoré de Balzac, *Le médecin de champagne*, dans: *La comédie humaine*, t. 9, p. 526.

(42) المصدر نفسه.

(43) المصدر نفسه، ص 530-531.

(44) Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. 2, p. 57.

لغة غابت أو ساء تقديرها في العصر الكلاسيكي. ويجدر بنا ألا نكتفي بنقل دوالّ عرجاء نقلاً صوتياً، إذ ثمة شيء يجب أن نسمعه في الكلام الشعبي.

J'avions

الآذان تصغي وتنتقل من السماع الهزلي إلى السماع الشعري. قد يكون مجرد حلم من أحلام عاشق للجمال، يخفي بعض نبرات الصوت الشعبي في قرن الثورات الذي يدفع المرء إلى سماع سياسي. وهو سماع يفرض نفسه حتّى على الأكثر رجعية، وهم ليسوا الأقل وضوحاً في الرؤية على الرغم من حقدهم. وهكذا، أدرك الفيكونت دو بونال (vicomte de Bonald) يوماً أن ما اعتبره في السابق نكهة محلية ممتعة وطريقة متعثرة في الكلام، كان في الواقع لغة حاملة للتاريخ. أبحر في تفكيره حول j'avions وj'étions، وتعرّف فجأة فيهما على تركيبة الجملة في الديمقراطية ولدى الشعب الحاكم: «هذا الشعب الأخير الذي أنيطت به السلطة لفترة، لم يتمكن من الإمساك بالحكم من دون أن يحمل الفوضى إلى اللغة. وتجدر الملاحظة أيضاً أنه، إذ لا يعرف كيف «يصرّف» في كلامه «الأسماء مع الأفعال»، كما تفعل الخادمة في مسرحية **النساء العالمات** (*Les femmes savantes*) لموليير، فيقول j'avions وj'étions (ليتكلم الفرد عن نفسه بالجمع أو بشكل جماعي)، نرى كل واحد في الثورة يمارس فوضى مماثلة تقريباً في أفعاله وينظر إلى نفسه على أنه الشعب بأسره، فيأمر وينفذ باسم الجميع أو باسم الوطن»[45]. يعيد بونال تقييم اللغة في فترة متأخرة حين تبدو له الكلمات المضحكة في مسرحيات موليير الهزلية بمثابة خميرة ثورية. تحت هزلية الألفاظ، تكمن مأساة حقبة

(45) Louis de Bonald, «Sur les langues», p. 149.

الإرهاب. يستمر الملكي بونال في احتقار اللغة الشعبية، ولكنه يعرف من الآن فصاعداً أنه يجب أن يحسب لها حساباً. J'étions: الأنا أصبح نحن في بزوغ فاعل جماعي عند منبع التاريخ وفي تعبير عن الإرادة العامة التي تتخطى الفرد. هل تتسم فرضية بونال بالخفة؟ أم إنها مغرية؟ هي تتسم بالصفتين بالطبع. هي نوع من إثنوألسنية عفوية تشهد على طريقة جديدة في فهم الكلام تعبر عن رؤية للعالم، خارج المعنى الظرفي الذي تحمله هذه المنطوقة أو تلك. في لغة الفلاح، كان مصير شعب ملتفاً على ذاته مع إمكانيات تاريخه ومؤشرات صيرورته الاجتماعية. نُزِع ضمير نحن للجلالة عن عرشه (تركيبة الجملة هذه التي لا تقل غرابة لم تكن تدهش الفيكونت): من «هذا ما يسعدنا أن نأمر به» إلى «j'avions»، استولى الشعب على سيادة الـ «نحن». «j'avions»: احتوت تركيبة الجملة الفرنسية الشعبية مبدأ الثورة، على طريقة النبوءة القديمة، الواضحة وغير المفهومة في آن ذات الصفاء الذي يعصى على الفهم.

بيد أنه يمكن قراءة هذا الفهم الجديد للكلام الفلاحي في **الملهاة الإنسانية**. ويبدو أنه قد ظهر فيها تدريجياً. ففي روايات مشاهد من **حياة الريف** الطوباوية والأولى، لا يعطى الكلام حقيقة إلى الفلاحين. هم يحتلون المواقع الخلفية (الزنبقة في الوادي هي المثال الأكثر تطرفاً على هذا حيثُ إن الرواية الواقعية تتحول إلى رواية حميمة). تتكلم الشخصيات المرموقة عن نفسها وتفكّر لنفسها. ومن الواضح أننا أمام حالة مشابهة في **طبيب الأرياف** حيث تصبح حكومة «الطاقات» (كما يقال في لغة الملكية الرقابية السياسية) حلماً على نطاق القرية. فردود الفلاحين ليست غائبة فيها، بل تابعة، تمر عبر مرشح إصغاء شخصية فقيه اللغة، هو بيناسيس (Benassis)، مرشد الأرياف الذي يعلق على ما يقال أمام جينيستا (Genestas) خلال نزهاتهما، فيستشعر في الكلمات بالعقلية القديمة التي يسعى إلى

محاربتها أو بعمق غير مقصود (فنصير هنا أمام صورة مثالية مع التباساتها وجهل لغة ساذجة لا تعرف أنها قد أصابت في الكلام). في مكان آخر، في لوحة كما لو أنها مؤلّفة من قص ولصق، يخضع الكلام الفلاحي إلى السماع الشعري: إنها حكاية السهرة المذكورة. يتردد النقل بين متعالٍ وجمالي. هو يشعر هنا بطريقة كلام غريبة ربما رمز إليها مشهد غير عادي تعلو فيه بلاغة أغبى الأغبياء. أراد الفلاحون منع بيناسيس من إبعاد هذا البائس: «في هذه الضوضاء حيث كنت سأقضي ربما نحبي ضحية الثمالة الحقيقية التي سيطرت على جمهور انتشى من الصراخ وبلبلة المشاعر المعبّر عنها جماعياً، أنقذني الغبي! خرج هذا الكائن المسكين من كوخه وأسمعنا قرقته، فبدا وكأنه القائد المطلق على رأس هؤلاء المتعصبين. توقف الصراخ عند ظهوره هذا. وخطرت في بالي فكرة اقتراح تبادل تمكنت من شرحها بفضل الهدوء الذي عمّ لحسن الحظ»[46]. جاءت القرقة العجائبية التي لم تحظَ بتفسير آخر، على خلفية قلق إزاء علم نفس الجماهير الذي سيعالجه غوستاف لو بون قريباً، فمكنت الشخصية المرموقة من «استعادة» الكلام[47]. تلاشت صرخات التمرّد وعاد التواصل على شكل مونولوج.

تماشياً مع هذا التقديم الطوباوي، نجد رواية معزولة في **مشاهد من حياة الريف**، تحظى بدلال النقد الماركسي هي **الفلاحون**. تردّنا هذه الحكاية إلى نصّ بونال لأنها تترجم الانتقال من سماع الكلام

---

(46) Balzac, *Le médecin de campagne*, dans: *La comédie humaine*, t. 9, p. 405.

(47) ألا يمكن القول أن بيناسيس قد حمل اللغة بشكل شديد الرمزية إلى هذه «الحيوانات الخائفة»؟ «حين كنت قد مررت [في البلدة]، لم أسمع فيها أدنى صرخة، ولكن عند بداية السنة الخامسة، كلّ شيء فيها كان حياً وحيوياً» (المصدر نفسه، ص 421).

الفلاحي بطريقة لاهية إلى السماع الجدي. تفتتح الرواية على مشهد هزلي مع حكاية القندس حين يحتال فلاح على باريسي ساذج فيسحب منه مبلغاً من المال. جاءت ردود الأب فورشون مطبوعة بعلامات عديدة من طريقة كلام الفلاحين ما يؤكّد أفق الانتظار القائل بأن الكتابة البلزاكية ترتسم في ذاكرة أدبية تبدأ مع **دون جوان** (*Don Juan*) وصولاً إلى **بائعة حليب مونفرماي** لكاتبها بول دو كوك المستمر رواجه آنذاك (كان غوستاف باربا (Gustave Barba) قد نشر من هذه الرواية طبعة جديدة في العام 1842). أُدخلت، في قلب الخطاب المباشر نفسه، كلمات بالحرف المائل تعني أن النقل يتم بشكل حرفي، كما لو أنها شهادات محاكاة تامة (في لحظات يكون الخطاب المباشر فيها أكثر مباشرة!)، وهي تؤدي في النهاية الأثر المعاكس فتشير إلى سمات مقننة في الكلام الأدبي وإلى طرائق معدودة. تكفي عينة منها:

« - Une *loute,* mon cher monsieur. Si *alle* nous entend, *alle* est capabe *e'd* filer sous l'eau!. Et, *gnia* pas à dire, elle a sauté là, tenez?. Voyez-vous, où l'eau *bouille...»*(48)

(- «هذا قندس يا سيدي العزيز. لو يسمعنا، سيهرب تحت الماء؟.. ولا مجال للخلاف، لقد قفز هنا، انظر؟.. هل ترى أين تغلي الماء..»)

يقع بلونديه، في الشرك، ضحية فورشون، ويخيل إليه أنه يسمع شخصية «بيارو» (Piarot) لموليير. «شكّ [بلونديه] في أن هذا الفلاح العجوز يسخر منه، لكن سذاجة الوقفة وغباء التعبير كانا كفيلين بتغيير رأيه»(49). بعد انقضاء بعض الوقت، يتلفظ الأب

(48) Honoré de Balzac, *Les paysans*, dans: *La comédie humaine*, t. 9, p. 72.

(49) المصدر نفسه، ص 73.

فورشون ذاته أمام أصحاب القصر بخطاب مفعم بالكراهية، يعرض فيه مجمل شكاويه معتبراً أن الثورة قد سخرت منه ولم تَفِه حقّه، فقال: «Personne ici ne vous dit la vérité, la voilà, «la varité».»[50] (لا أحد هنا يقول لكم الحقيقة، ها هي الحقيقة). من جديد يتدخل الحرف المائل في الخطاب المباشر، عند ختام هذا النصّ الاتهامي (وسيَرِدُ هذا الحرف بضع مرات أخرى في هذا «الجزء الأخير»). ويبدو هذه المرة كما لو أنه محاولة يائسة لتحويل الإصغاء الجدي إلى إصغاء للاستمتاع بطريقة الصياغة، حيثُ إن حرف الـ e الصائت المنفتح أو المغلق في بداية الكلمة يعطي a في اللغة الفرنسية الريفية على طريقة موليير، فتتحول vérité إلى varité، مثلما يتحول Pierrot إلى Piarrot، أو merles إلى marles في الفصل الثاني من مسرحية Don Juan (دون جوان). نرى كيف أن الواقعية اللسانية السطحية يمكن أن تحجب واقعية لسانية أكثر أصالة. علقت فلورانس تيراس ريو (Florence Terrasse-Rioux) على هذه الفقرة بشكل ممتاز وربطتها بقول للكونتيسة المرعوبة التي حولت هي أيضاً طريقة الإصغاء من المضمون نحو الشكل، كما لو أنها تود الهرب: «[. . .] ثمة حقيقة في ما صرخه أمامنا فورشون، لأنه لا يمكن القول أنه قد كلمنا»[51]. تضيف فلورانس تيراس ريو إذّاك قائلة: «اللفظ «السيء»، والخطأ في قول «a» (أ) بدل «é» (إِ)، ينقل التركيز إلى الخطأ الصوتي، كما لو أنه يبطل المعلومة وما تتضمنه من حقّ، وكما لو أنه يبرر، بطريقة ما، عدم فهم السامع لها. المرسلة غير قابلة للتلقي لأنها مفرطة في حقيقتها، وتصبح هنا غير قابلة للتلقي نظراً إلى أنها في وضعية صرخة مزعوقة، افترض أنها ملفوظة بشكل سيء، وشبه حيوانية، أي إنها

(50) المصدر نفسه، ص 120.

(51) المصدر نفسه، ص 123.

ليست من الكلام[52] «La voilà la *varité*» (ها هي الحقيقة)/ «il y a *du vrai* dans ce que vient de nous crier Fourchon» (ثمة حقيقة في ما صرخه أمامنا فورشون): هذه الحقيقة قد قضمت، وهي تنزلق نحو اللامُعَرَّف. من vérité إلى varité، تجنّب رمزي. تقديم الدال مشوهاً يعني الإشارة إلى خطاب الحقيقة على أنه تقريبي. ومع هذا، فإن هذا الكلام ليس ملغياً وغير مقبول، ولن يعود بمستطاع الشخصيات تجاهل هذه الحقيقة الصارخة بصوت عالٍ جداً. اللوحة الثنائية في مشهدي الأب فورشون تبين هذا الأمر: تتكلم لغة الفلاح بصوت عالٍ، على نقيض مشهد البداية، ولا تعود مصدراً للضحك. في الوقت نفسه، وحتى نشدد على براعة التقديم البلزاكي، يبقى أن نظهر كيف أشار بلزاك إلى أوهام لغة ناشئة بينما هو يُسمِعنا قوة صوتها. ففي «**الفلاحون**»، الرجال الذين يقولون j'avions، يقعون ضحية تلاعب صوت on البورجوازي الصغير بهم. هم يحاربون أسيادهم القدماء من دون أن يلاحظوا الجدد الذين سيستعبدونهم قريباً وينتزعون منهم ما يعتقدون أنهم في طور الاستيلاء عليه. هذا ما يشكل أحد الفوارق مع الرواية الفيزيولوجية، لأن الرواية البلزاكية لا تقتصر أبداً على دراسة حالة لغة واحدة، بل تلتقط صراع اللغات الاجتماعية المعقد.

صرخات من تقاطع الطرق

من بين اللغات الاجتماعية، ثمة لغة نكاد ننساها هي **الملهاة الإنسانية**. على عكس الفلاحين، فإن الشعب في المدن يحظى بالقليل من التقديم، فلغته لا تقتصر على طريقة كلام حراس المباني. ثمة أحياء لا يتنقل الراوي البلزاكي فيها بسهولة. ومع هذا، في أحد الأيام وإحدى الصفحات، نقع على نظرة الفنان الذي يتأمل باريس من أعلى تلة،

(52) Florence Terrasse-Rioux, *Balzac, le roman de la communication*, p. 21.

فجذبته فجأة مدينة في داخل المدينة، «مدينة هائلة الحجم، ضائعة كما لو أنها في هاوية بين أعالي لا بيتييه (la Pitié) وقمة مقبرة «ليست» (cimetière de l'Est)، بين العذاب والموت. هي تصدر ضجيجاً أصم، شبيهاً بضجيج المحيط الهادر خلف صخرة عالية كما لو أنها تقول: «أنا هنا»[53] لا يمكن لضمير النظرة من فوق أن يعتبر أنه قد وفى هذه الرؤية حقها حينما منحها بعض الكلمات المحسنة والمشفقة. ها هو هذا العالم المؤلّف من أشباه الموتى الذين يعيشون بين المستشفى والمقبرة، كما لو أنهم يسيرون منذ الآن في موكب جنائزي، ها هو يرفع صوته، وبقوة لافتة: صورة المحيط المتعالية تكشف قوة تحمل خطاباً مدوياً، على الرغم من صعوبة فهمه: «ضجيج أصم»، تصعب ترجمته - «كما لو أنها تقول». يفلت هذا الكلام من الكتابة البلزاكية (على الرغم من تأكيد وجود ما وإدراك للذات في نهاية الجملة). وستجد **الملهاة الإنسانية** دائماً صعوبة في ذكره. هي تتجنب بعناية الأوقات التي يندفع فيها المحيط: هو الصمت الأكبر حول ثورة يوليو/ تموز 1830، هو غياب ليون، مدينة الحائكين في **مشاهد من حياة المقاطعات**، هو ذكر يونيو/ حزيران 1832، ليس على طريقة هوغو (فالمتاريس تبقى بعيدة جداً)، ولكن على طريقة مشهد من الحياة الخاصة تقريباً. ففي ذلك اليوم يموت ميشال كريتيان[54]. تلتف حكاية العادات على ضجيج وغضب التاريخ الحدثي الذي أصبح الشعب هو الفاعل الرئيس فيه منذ ثورة 1789.

لقد وجد صوت الشعب في المدن صعوبة حقة في التشكل

---

(53) Honoré de Balzac, *La femme de trente ans*, dans: *La comédie humaine*, t. 2, p. 1143.

(54) حول تقديم بلزاك لحزيران/ يونيو 1832، انظر: Thomas Bouchet, «L'écriture de l'insurrection dans la comédie humaine,» dans: Paule Petitier et Nicole Mozet (éds.), *Balzac dans l'histoire* (Paris: Sedes, 2001), pp. 123-132.

ضمن رواية فقه اللغة. اعتبر لمدّة طويلة مجرد ضجيج كما قرقة الغبي، أي إنه ضجيج بالنسبة إلى الكاتب الذي يقف على مسافة بعيدة بعض الشيء حتى يسمع جيداً ويفهم جيداً، مهما كانت ميوله، على غرار لويس سيباستيان مرسييه (Louis Sébastien Mercier)، مؤرخ العادات الذي يذكر البؤساء في عليتهم: «تدوي صرخة المسكين تحت هذه الأسقف المشقوقة وتشبه صوت الأجراس التافه والقريب منه الذي يرجّ الهواء ثم يتلاشى، فالكسل يتآكله بانتظار أن ينفتح المستشفى ويبتلعه»[55]. كيف يمكن التعاطي مع هذه الصرخة؟ كيف يستطيع الكاتب أن يكون خطيب الشعب؟ «خطيب العدد الأكبر وبالتالي، خطيب المساكين، عليه أن يدافع عن قضيتهم. ولكن هل ثمة من يدافع عنها إن لم يشعر بمأساة الآخرين، أي إن لم يشاركهم فيها؟»[56] كيف يمكن تحويل الصرخة إلى جملة؟ يخوض لويس سيباستيان مرسييه تجربة الالتزام المرغوب فيه والمستحيل. كيف السبيل إلى التقاط هذه اللغة، وكيف السبيل إلى التعبير عنها؟

تتسم لغة الشعب بسمتين لا تنفصمان وهما أنها عصية على الالتقاط و«صارخة». كان الزعيق نمط التعبير الروائي الأول عنها، فجعلها غير مفهومة ومعبّرة في آن، إلى أن صارت تبعث على القلق أكثر فأكثر. في الصفحات الأخيرة من كورين، وهي الرواية التي تمجد في اللغة الإيطالية تناغمها الرائع، تفاجئنا لهجة بولونيا كما يحكيها الشعب: «كان أن وصل أوزوالد (Oswald) ولوسيل (Lucile) إلى بولونيا وسط كرنفال؛ كانت صرخات الفرح الشبيهة تماماً بصرخات الغضب مسموعة ليل نهار»[57]. في كرنفال المعنى هذا،

---

(55) Mercier, *Tableau de Paris*, p. 33.

(56) المصدر نفسه.

(57) Germaine de Staël, *Corinne*, p. 560.

تمرّ مظاهر الفرح عبر الغضب. أي ذكريات من الثورة الفرنسية تسكن هذه السطور؟ أي نبوءات جزعة تهمس فيها؟ يتلقف الراوي الكلام ليبعد هذا الخوف مذوّباً إياه في نظرية المناخات ومسألة علم نفس حيث تصير العدائية مجرد تظاهر. يتحول الشعب إلى غوغاء: «تبدو رطانة عامة الشعب عدائية لشدة قسوة صوتها؛ كما أن عادات الغوغاء أكثر فظاظة في بعض بلدان الجنوب منها في بلدان الشمال»[58]. احتفظ موسيه (Musset) في ذاكرته بهذا المشهد الذي يقدمه بكل ما يتضمن من عنف كامن في **اعتراف أحد أبناء القرن** (*Confession d'un enfant du siècle*). بدا وكأن هذه الرواية الحميمة قد أعلنت إقفال التاريخ بعد أن تذكرت الملحمة الإمبراطورية بحنين، ولكن على عكس كل ما هو متوقع، بزغت فجأة رؤية لشعب المدن يوم الكرنفال، كما في **كورين**، وهو يوم ثورة هزلية ومع هذا كان يوماً يبعث على الارتعاد. رأى أوكتاف من حوله أتراباً له من أبناء القرن وسمع المتوتر من حوله طاقات حامية: «كان جدار المشاهدين المخيفين يحملون في عيونهم الحمراء المخمورة غضب النمر. على طول فرسخ بأكمله، علت همهمة من كلّ هذا بينما عجلات العربات تلامس صدورهم من دون أن يرجعوا خطوة واحدة إلى الوراء. كنت واقفاً على المقعد الصغير في العربة المكشوفة، ومن وقت إلى آخر، كان رجل ممزق الملابس يخرج من الصف ليبصق في وجهنا بسيل من الشتائم، ثم يرمينا بغيمة من الطحين»[59]. همهمات وشتائم، وحين نفذ الطحين حل محلّه الوحل والحجارة: هذه اللغة العنيفة هي وعد بالعمل. وكما صرخة فورشون، يجعلنا هذا الزعيق نستشعر بحقائق varités مزعجة.

---

(58) المصدر نفسه.

(59) Alfred de Musset, *La confession d'un enfant du siècle*, p. 101.

سيختار هوغو بدوره أيضاً إصغاءً يركز على ضمير on البورجوازي ليقدم تجربة ذات غرابة مقلقة إزاء شبه كلام لا يقول مبتغاه وإزاء مرسلة غير منطوقة، كما لو أنها متضمنة بأكملها في دالّها: «حين نتنصت على باب المجتمع ونحن واقفين من ناحية الناس الشرفاء، نسمع حوار من هم في الخارج. نميز الأسئلة والأجوبة. نسمع من دون أن نفهم، همساً قميئاً يشبه رنينه النبرة الإنسانية تقريباً، ولكنه أقرب إلى العويل منه إلى الكلام. إنها الأرغة»[60] أنها لغة أدنى دركات المجتمع، هذا صحيح، هامش الهامش، ولكن رمزها سيجعل منها صورة مثالية عن الكلام الشعبي. من نشر **مذكرات فيدوك** (*Mémoires Vidocq*) في العام 1828 إلى ظهور معاجم مثل **قاموس اللغة السوقية** (*Dictionnaire de la langue verte*) لدلفو (Delveau) في العام 1868، صارت الأرغة بالتدريج من الأملاك العامة. وهي تمارس نوعاً من السحر على الكاتب: «ربما يدهش الكثيرون حينما نقول أنه ما من لغة أكثر طاقة وألواناً من لغة هذا العالم السفلي [...]»[61]. تنجم عن هذا قيمة مزدوجة تتمتع بها الأرغة كلغة رائعة جمالياً (لا شيء متكلف فيها على نقيض اللغة النيوكلاسيكية التي يتشبث بها الطهرانيون) وكلغة مرعبة اجتماعياً (لايزال هذا الخوف موجوداً في **مذكرات محكوم عليه بالإعدام** كما أن أوجين سو يستفيد منها في **ألغاز باريس** (*Mystères de Paris*). يتغذى الإرهاب من تغيير في استعمال الأرغة حينما يستملك الشعب

---

(60) Hugo, *Les misérables*, t. 3, p. 15.

[أشرنا سابقاً إلى أن ضمير **on** لا مقابل له في العربية، ولذا فقد تُرجِمَ هنا بالنون كضمير متصل لجمع المتكلم].

(61) Honoré de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, dans: *La comédie humaine*, t. 6, p. 828.

لغة اللصوص وتطفق الطبقات الكادحة تعبر عن نفسها كما تفعل الطبقات الخطيرة. في خلال النصف الثاني من القرن، يمتص الكلام الشعبي الأرغة[62]: في **الحانة المريبة**، تمزج ضاحية لا غُوت دور (La Goutte d'Or) كلمات من الأرغة في جملها وكذلك الراوي أحياناً. وهكذا، تصهر رواية زولا قيمة الأرغة الاجتماعية والسياسية (يتكلم الشعب لغة حاجاته الفجة) مع القيمة الجمالية (ينطبع الأسلوب باللغة المعبأة بالطاقة).

من الناحية الجمالية، يمكن أن تكون الأرغة مرآة للكتابة المتمرّدة. هي تقول إنه لا يمكن تجميد اللغة لأن الأرغة لغة في حالة تطور متسارع. وكان هذا الأمر أكثر صوابية حينما كان يتعين عليها أن تبقى سرّية، فتهجر كلمة متى انتشرت وعرف معناها. تجهل الأرغة الكليشيه، كما كتب راوي **البؤساء** في كتابه حول الأرغة: «كل كلمات هذه اللغة في حالة هروب دائم كما الرجال الذين يلفظونها»[63]. هذه الأسطر التي تتحدث عن كلمات تتمتع بحياة خاصة بها ترتدي شكل منوعات حول الكلمة-الكائن الحي التي مجدها الكاتب في قصيدة *Suite* (تابع) في ديوان **تأملات**. لا يفوت هوغو من ناحية أخرى، أن يذكر فيلون (Villon) ليشير إلى القوة الأدبية التي تتحلى بها هذه اللغة: «تمتلك الأرغة تركيبتها وشعرها، سواء شئناً ذلك أم أبيناه. إنها لغة»[64]. تساهم الأرغة بوصفها لغة في داخل اللغة، في مضايقة أسطورة اللغة الفرنسية. فالكلمة-الكائن

---

(62) انظر بهذا الشأن: Lazare Sainéan, *Le langage parisien au XIXè siècle.*
يشهد كتاب مثل **السامي** (*Le sublime*) لدونيز بولو (Denis Poulot) صدر العام 1870 واستعمله زولا لرواية **الحانة المريبة**، بشكل مثالي على هذا الاستيعاب.

(63) Hugo, *Les misérables*, t. 3, p. 21.

(64) المصدر نفسه، 17.

الحي لا تكتفي فيها بالإشارة، هي تتكلم وتحمل خطاباً يتخطى معناه: «ما من استعارة وما من تأثيلية في الأرغة إلا وتحتوي على درس»[65]. وسرعان ما يقدم هوغو مثالاً على هذا: «لا تنفصل فكرة الإنسان، بالنسبة إليهم، عن فكرة الظل. يشار إلى الليل بكلمة la sorgue، ويشار إلى الرجل بكلمة l'orgue، فالرجل مشتق من الليل»[66]. يستخلص الإصغاء الحالم عند الشاعر رؤية للعالم من الألفاظ، وهذا ما يفرقه عن الإصغاء المرعوب لدى **الناس الشرفاء** الذين يسمعون مجرد زعيق. ممن تنبع هذه الرؤية الهوغولية التي ترسم الرجل في الليل؟ ينتقل الجناس بين orgue/ sorgue من لغة إلى أخرى: homme/ ombre (يكفي أن نضيف كمحطة للخيال لفظة hombre) من لغة أخرى عزيزة على هوغو هي الإسبانية ليكون لدينا: خاصة وأنه، بالنسبة إلى هوغو، كل لغة صالحة للاستعمال وبإمكانها أن تصبح لغته «الخاصة»: كتابة عالمية (كما يحكى في مجال الخرضوات بمفتاح عالمي)، وكتابة عن العالمية: انتقائية على طريقة أسلوب بلزاك، ولكن لأسباب أخرى. ترغب هذه اللغة الشاملة في ألا تهمل شيئاً من الواقع.

ولكن، إذا كان الشاعر هوغو مستعداً عن طيب خاطر لتملك هذه اللغة، إلا أنه يتركها إلى البائس. هو يشدد على قيمتها السياسية والاجتماعية[67]. تقديم الأرغة هو تقديم المهملين من الناس، رجال الظل أو ظلّ رجال. هو إسماع مطالبهم بشكل مباشر جداً: «الأرغة هي لغة البؤس»، وهو بؤس غير خانع بالمرّة، بل معترض: «ابتكر

(65) المصدر نفسه، ص 22.

(66) المصدر نفسه.

(67) نذكر بهذا الخصوص بمقال غي روزا: Guy Rosa, «Essai sur l'argot: Balzac et Hugo».

البؤس، لخدمة هذا النضال، لغة قتال هي الأرغة»[68]. في هذا الكتاب المكرّس إلى الأرغة على شكل استطراد، يتولد لدينا انطباع أن الحكاية تنسى منطقها، وهو رسم تيناردييه وأمثاله من الوجوه المنحطة أخلاقياً، فترفع من شأن هؤلاء المجرمين بوصفهم ناطقين باسم أمثالهم وصورٍ لمتمردين يواجهون النظام. لغة اللصوص قد أصبحت في الواقع لغة الشعب. تتكلم الأرغة عن الشعب من قبل أن يتكلم الشعب الأرغة. سيتحدث سيلين في ما بعد، هو أيضاً، عن قوة هذه اللغة المطلبية والحاقدة قائلاً: «لا تصنع الأرغة بواسطة مسرد، ولكن بصور متولدة عن الكراهية. إن الكراهية هي التي تصنع الأرغة. والأرغة قد صنعت للتعبير عن مشاعر البؤس الحقيقية»[69].

من هوغو إلى سيلين، تسيّس التقديم الأدبي للغة الشعب (ولكن سيلين سيخطئ في مجال المعركة والحقد، ولن يجد الكلمات المناسبة لما يريد قوله)، وبإمكاننا أن نقول أنه قد أصبح موضعاً شائعاً تقريباً نقع عليه أيضاً في فقه اللغة ذي الميول الماركسية. كتب ألفريدو نيسيفورو (Alfredo Niceforo) في **عبقرية الأرغة** (*Génie de l'argot*) يقول: «لغة الشعب المألوفة هي بمعنى من المعاني، طابع طبقي تفخر به الجماعة صاحبة هذه اللغة. فهي في الوقت ذاته واحد من الأسلحة التي يستعملها الشعب المضطهد لمهاجمة الطبقة المسيطرة التي يريد الحلول محلّها. / هنا بالضبط وأكثر منه في أي مكان آخر، في التعبير عن الكراهية تظهر كل قوة التحدي المجتمعة في لغة الشعب»[70]. إنه هدير المحيط الذي يقول: «أنا هنا».

---

(68) Hugo, *Les misérables*, t. 3, pp. 10 et 13.

(69) في حوار نشر في: *Arts* (6-12 février 1957).

(70) Ouvrage de 1912; cité par Walter Benjamin, *L'homme, le langage et la culture*, «Problèmes de sociologie du langage», pp. 94-95.

بيد أن الأرغة تترك انطباعاً أنها مقدمة من طريق الهامش. كان ميشليه قلقاً من رؤى الشعب الغريبة التي تقدّم «صوراً معبرة سهلة» و«نجاحات سببها الرعب»[71]. كتب هذه السطور في العام 1846 واعترض على من يدمج بين الشعب والعالم السفلي، وهم ليسوا من كتاب الأدب فقط، فقال: «علماء الجريمة والاقتصاد، وواصفو العادات، كلّهم اهتموا بشكل شبه حصري بشعب استثنائي»[72]. حقيقة الشعب غير موجودة في **ألغاز باريس**. ولكن ميشليه، كمؤرخ للشعب، يجد أيضاً الصعوبة ذاتها التي صادفها لويس سيباستيان مرسييه: إنه الخطيب الذي يتكلم بدلاً من، من دون أن يتمكن من أن يعطي الكلام مباشرة. هو وسيط يقف فاصلاً. وهو ناقل كلام. في العام 1869، يتحدث ميشليه عن عمله ليلاحظ قائلاً: «أنا ولدت من الشعب، وكان الشعب في قلبي. كانت النصوب التذكارية لسنيه المعمّرة هي سعادتي. تمكنت في العام 46 من تقديم حقّ الشعب أكثر مما قُدِّم في زمانه، وقدمت في العام 64 تقليده الديني الطويل. ولكن لغته، لغته، لقد بقيت مستحيلة المنال بالنسبة إلي. لم أتمكن من جعل الشعب يتكلم»[73]. ظلت الكتابة في مقابل الكلام الشعبي متأرجحة بين خطرين: خطر سوء الفهم (تتوطد لدى الناس البسطاء أحكامهم المسبقة بخصوص هؤلاء البشر الذين يتكلمون لغة العالم السفلي ليصير غافروش ابن تيناردييه)، وخطر اللامسموع (فصاحة ميشليه الرائعة تغطي على صوت المتواضعين). يبدو أن زولا قد صادف تساؤلات مماثلة. أليس هذا ما يحمله على تغيير كتابته من **الحانة المريبة** إلى **جرمينال**، فيتخلى عن الأرغة ليصور بطريقة مختلفة لغة الشعب؟

---

(71) Jules Michelet, *Le peuple*, p. 151.

(72) المصدر نفسه.

(73) Jules Michelet, *Nos fils*, p p. 363-364.

فصاحة الشارع

يبدو أن صوت الشعب في طور التشكل في روايات **روغون ماكار**. من **الحانة المريبة** (1877) إلى **جرمينال** (1885)، تتشكل بنية الخطاب. من المؤكّد أن هذا الأمر يحصل لحظة الكتابة، فزولا الذي يشهد على الأحداث، في ما تُعلَن الإضرابات وتتشكل الحركة النقابية، يدرك واقعاً معاصراً ينقله في الحكاية التي يكتبها عن الإمبراطورية الثانية. تتشكل الكتابة تدريجياً وتبين بشكل موازٍ كلاماً عمّالياً في طور التكوين. في **قَدَر آل روغون**، عند بداية المجموعة، يمثل سيلفير (Silvère) الحلقة الأولى في تعليم الشعب: «ولكنه قرأ كل المجلدات غير المتناسقة التي وقعت تحت يده وركّب لنفسه بهذه الطريقة ذخيرة غريبة. امتلك معطيات حول مجموعة كبيرة من الأشياء، وكانت معطيات غير كاملة ومستوعبة بشكل سيء فلم ينجح يوماً في تصنيفها بوضوح في رأسه»[74]. يرمز سيلفير إلى شعب 1848 الذي تنقصه الكلمات وقد استغفلته، ولم يجد بعد كلاماً فعالاً. وبأي حال من الأحوال، فإن الأشخاص الذين يتمتعون بوعي سياسي، مهما كان مشوشاً، نادرون في المجلدات الأولى من مجموعة روايات **روغون ماكار**، هكذا نجد فلوران صورة وحيدة، صاحب كلمة محرِّضة، ولكن تأثيره لا يتخطى القاعة الخلفية من أحد المقاهي. يقيس إلى أي درجة قد حُرِم الشعب من اللغة وهو يسمع موش الذي سيعمل على تثقيفه (الخلاص من طريق المعرفة: يؤمن زولا وهوغو بأن الجمهورية الثالثة ستحقق هذا الشعار): كان لموش «فم طاهر يشتم، يقول كلمات بذيئة تجرح بلعوم رجل شرطة. تربى في قاذورات سوق الهال، وكان يردد دليل اللغة السوقية، ويضع قبضته على وركه مقلداً الأم

---

(74) Emile Zola, *La fortune des Rougon*, dans: *Les Rougon-Macquart*, t. 1, p. 137.

ميهودان (Méhudin) [جدّته] وهي غاضبة. وهكذا كانت عبارات على شاكلة «وسخة»، و«قحبة»، و«اذهبي ومخّطي رَجُلك»، و«كم يدفعون لك ثمن جلدك؟» تعبر في ممر صوته البلّوري الشبيه بصوت طفل من كورس الكنيسة»[75]. تظهر علامة القطيعة بين عصرين من الكلام الشعبي عبر موش وفلوران. لايزال موش يجسد الكلام المنتمي إلى اللغة الهزلية القديمة، على طريقة الطبيعيين من دون زينة. ومن دواعي السخرية في **الحانة المريبة**، أن الوحيد الذي يملك وعياً سياسياً هو الطفيلي لانتييه، والد إتيان الذي ينقل في حقيبته كتابات تحريضية، كرمز معبّر عن الخطاب المخبّأ والفكر المخزون منذ زمن والمعارضة المخنوقة. حين تنفتح الحقيبة، نرى فيها ما هو بمثابة ذخيرة مقدسة من العام 1848 ومن الثورة المصادرة، «تمثال نصفي للودرو رولان (Ledru-Rollin) مكسور الأنف»[76]: أمن طريقة أفضل ترمز إلى التاريخ المشوه؟ أو كيف السبيل إلى القول بشكل أفضل أن «العظماء» افتقدوا حاسة الشم؟ نجد في الحقيبة أيضاً كتاب **تاريخ عشر سنوات** (*Histoire de dix ans*) للويس بلان (Louis Blanc) ينقصه المجلد الأول الذي لم يملكه يوماً»[77]: الجمهورية تفتقد الأسس. كما في الحقيبة عدد من المقالات الصحافية المقصوصة وغير المرتبة: يوميات زمن مشوّش. لم يتبلور التاريخ. فكرٌ مؤلّفٌ من أقصوصات لا انسجام فيها يأتي على صورة فكر سيلفير. ويبقى التزام لانتييه عاطفياً في أفضل الحالات. هو لا يملك سوى كلام مستعار، مثل الديمقراطيين الاشتراكيين عند فلوبير، وسينيكال (Sénécal) البلانكي الذي يقلد

---

(75) Emile Zola, *Le ventre de Paris*, dans: *Les Rougon-Macquart*, t. 1, p. 724.

(76) Emile Zola, *L'assommoir*, dans: *Les Rougon-Macquart*, t. 2, p. 605.

(77) المصدر نفسه، ص 606.

خطباء الأيام الغابرة، فيخلط كل ذكريات قراءاته («حمولة ثقيلة من الكتّاب الاشتراكيين») ليصنع يدوياً لنفسه عقيدة[78]، أو أيضاً غورغو (Gorgu) الذي ينبئنا نقده السلالي أنه كان يتحدث في المسودات بوضوح لغة بيار لورو (Pierre Leroux) من قبل أن يذوب هذا المصدر فيظل موجوداً فقط في نتف مبعثرة في النصّ النهائي[79] خطاب اللصق، خطاب حطّمه التاريخ، يبحث الكلام الديمقراطي الاشتراكي عن بقيته فهو لا يجد صدى في حيّ لا غوت دور. دشنت مذابح يونيو/ حزيران فترة زوال الأوهام، وعلى نقيض فورة فوبور سان أنطوان (faubourg Saint-Antoine) خلال ملكية يوليو/ تموز، كان من حضروا انقلاب 2 ديسمبر/ كانون الأول، كمجرد مشاهدين، ممن هجروا السياسة أيضاً. في هذا الوقت، سقط سيلفير من دون أن يتمكن من ترتيب أفكاره في رأسه. في **الحانة المريبة**، أجبر صوت الكاتب على الاندساس في كلام الشخصيات ليسمعنا خطاباً سياسياً ذا بنيان حقيقي، وهكذا تنطلق من فم غوجيه (Gouget) (الذي يتقن القراءة والكتابة) فقرة طويلة من الأسلوب غير المباشر. لم يعد ثمة مجال هنا للأسلوب المباشر المرسل، حيث الراوي يتماثل مع حيّ لا غُوت دور وينطق بالأرغة[80]. يسمعنا الأسلوب غير المباشر المرسل هذه المرة، بلاغة كاتب، بكل فصاحته وصيغه: «[...] اللحم لا يقاوم الحديد.

---

(78) Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale*, p. 193.

(79) انظر: S. Dord-Crouslé, «Les métamorphoses de Gorgu dans *Bouvard et Pécuchet*,» dans: Hélène Millot et Corinne Saminadayar-Perrin (éd.), *1848, une révolution du discours* (Saint- Etienne: Ed. des cahiers intempestifs, 2001), p. 254.

«يود غورغو (حسب أفكار ب. لورو) أن تلغى الانتخابات» حسبما جاء في واحدة من المخطوطات.

(80) درس جاك دوبوا (Jacques Dubois) تهجين الأصوات هذا في: *«L'assommoir»* de Zola (Paris: Belin, 1993).

بالطبع، ستقتل الآلة العامل، يوماً»[81]. في ما يظهر كمونولوج منقول، تصوغ الكتابة كلمات النزاع: اللحم (chair)، الحديد (fer)، تتعارض كلمتان مؤلّفتان بالفرنسية من مقطع واحد ويشدد تقاربهما الصوتي على التنافس بينهما، فيما ينفصل هذا الكلام الافتراضي حسب إيقاع إسكندري. ستكون رواية **جرمينال** علامة انعطافة حيثُ إن البائس يحلل ظروفه بمساعدة لغته.

مع **جرمينال** يبزغ صوت الشعب الجماعي. تنبعث منه قوة تعطي الكلام الشعبي بعداً يختلف عن الواقعية اللسانية الخاصة باللغة السوقية: كانت شخصيات **الحانة المريبة** تتكلم بلغة ساقطة تهدف إلى صدم القارئ، وكان الفنان يسعى من خلالها إلى استفزاز البورجوازي. في **جرمينال**، يتخلى زولا عن الأرغة، كما لاحظ جان ماري باربيريس[82] (Jean-Marie Barbéris)، ولم يفكر في إدخال سمات من كلام بيكارديا أو شمال فرنسا، كما يمكن أن يتوقع، وكما كان موباسان ليفعل. إنها ليست حرفية اللغة بقدر ما هو بعدها التداولي الذي وجب نقله: «بعد وقت قليل، لم تعد الأصوات تلجم ذاتها وهؤلاء الرجال المتسخون بالفحم والمجمدون بالانتظار، اتهموا الشركة بأنها تقتل في باطن الأرض نصف عمالها، وتترك النصف الآخر يموت جوعاً [. . .] صرخوا قائلين إن هذا لن يدوم إلى الأبد وأن الدكانة ستنفجر ذات صباح»[83]. يعبّر الكلام الملخّص، بأفضل مما قد تفعله ردود مميزة بالخطاب المباشر، عن مجموعة تتحدث بصوت واحد. «صرخوا» (on criait) هو فاعل واحد متعاضد في طور

(81) Zola, *L'assommoir*, dans: *Les Rougon-Macquart*, t. 2, p. 537.

(82) Jeanne-Marie Barbéris, «La voix du grand absent»: La parole du peuple dans *Germinal*», p. 95.

(83) Emile Zola, *Germinal*, dans: *Les Rougon-Macquart*, t. 3, p. 1184.

التشكيل، وقد صار مستعداً للقيام بأعمال في المستقبل في بداية الرواية هذه. ضمير on غير المعرّف يوحي بأن هذا المطلب مرفوع بعنف باسم الإنسان. في ما بعد، سيصبح ماهُو (Maheu) الذي كان بعيداً حتّى ذلك الحين عن الحركة، هو الناطق باسم المضربين. هنا يقاس الفرق مع رواية **الحانة المريبة** حيث تشترك شخصياتها في لغات خاصة مجمدة. فلغة ماهُو تتطور لتصبح صورة عن كلام ينتظم. كما لو أن زولا من **الحانة المريبة** إلى **جرمينال**، وفي داخل هذه الرواية الأخيرة، أراد أن يجعل نضوج الكلام الشعبي ملموساً، وكذلك تحوّله من طريقة كلام إلى لغة اجتماعية. فطريقة الكلام «تميّز» مجموعة معينة وتعطي إشارات انتماء خارجية. أما اللغة الاجتماعية فهي طريقة كلام لا تنفصم عن طريقة تفكير وهي «تشكل» مجموعة اجتماعية. من طريقة الكلام إلى اللغة الاجتماعية، تصبح المجموعة طبقة. فالأرغة، كما استعملها زولا في **الحانة المريبة**، لم تكن سوى طريقة كلام. وكذلك همهمات ماهُو في بداية **جرمينال**، وعند قراءة الرواية للمرة الثانية، تبدو هذه الهمهمات كما لو أن لا علاقة لها به لشدة ما تغيرت لغته مع مرّ الفصول. كان يقول لكاترين: «أسرعي أيتها الكسولة!» ويرمي في وجه ابنته وآخر أطفاله صرخة: «ألن تصمتي أيتها الحشرة!»[84]. ولكن سيتعين إعادة تقييم لغة ماهُو بسرعة، على الطريقة التي فهم فيها الفيكونت دو بونال أكثر من أسلافه عبارات j'avions وj'étions في الكلام الفلاحي. فالرجال الذين يقولون j'avions والرجال الذين يشتمون هم أبناء عم. تمثل شتائم ماهُو، في الفصل الثاني من الجزء الأول، غضباً لم يتعرف على سببه الحقيقي، وهو يفرغ نفسه قبل أن ينصب على هدفه المناسب. أعلن الإضراب ووجد ماهُو نفسه أمام هينبو

(84) المصدر نفسه، ص 1144 و1147.

(Hennebeau)، مدير الشركة. كان صوته متردداً في البداية، ولكنه ازداد ثباتاً: «ها هو قد انطلق الآن، جاءته الكلمات من تلقاء ذاتها. كان يصغي بدهشة أحياناً إلى نفسه، كما لو أن شخصاً غريباً يتحدث في داخله. كانت الأشياء مجمّعة في أعماق صدره، أشياء لا يعرف حتّى أنّها موجودة، وكانت تخرج كلّما انتفخ قلبه»[85]. تلخص الحكاية بعدها فحوى هذه الأشياء، ويصف المشهد أعجوبة الفصاحة غير المنتظرة ونسخة علمانية عن حلول الروح القدس: «كما لو أن شخصاً غريباً يتحدث في داخله». ها أن ماهُو يجد كلاماً جاء من مكان آخر، كلام البربري (تنتمي الكلمة إلى اللغة الاجتماعية البورجوازية منذ ملكية تموز/ يوليو[86]. في هذا المشهد، سيحل إتيان محل ماهُو ويستخدم تعابير حسنة التركيب فيناقش من الند إلى الند مع السيد هينبو. وفي ما بعد، ستظهر شخصية بلوشار (Pluchart)، محترف الكلام ونقابي الغد. وهكذا انتقلنا من صمت البداية، حين كان منزل عامل المنجم يستفيق على صوت الشتائم، إلى الخطاب المطلبي. يبعث نظام الشخصيات على قراءة ولادة الكلام العمالي هذه، وهذا التدرج في وعي الذات: ماهُو الأول، ماهُو الإضراب، إتيان، بلوشار. كما توحي بالأمر ذاته ظاهرة الأجيال: لقد رتب إتيان حقيبة والده[87]، وعثر ماهُو على الكلمات

---

(85) المصدر نفسه، ص 1320.

(86) يحدد دولف أولر (Dolf Oehler) بدقة التاريخ: «عبارة «البرابرة الجدد» المطبقة على البروليتاريا تعود إلى التمرد الأول الذي قام به عمال نسيج ليون في العام 1831» (*Le spleen contre l'oubli*, p. 29).

(87) حتّى لو بقي جانب أشبه بسيلفير وسينيكال في قراءاته: «الآن، أصبحت أفكاره ناضجة وصار يفتخر بأنه يمتلك نظاماً. ومع هذا، كان يشرحه بشكل سيئ، وبجمل يحتفظ تشويشها بشيء من كلّ النظريات التي عبرتها وهجرتها على التوالي» (*Germinal*, dans: *Les Rougon-Macquart*, t. 3, pp. 1339-1340).

التي افتقدها الصامت بونمور[88]. وفيما كانت فصاحة المنصة ملجومة في **فخامة أوجين روغون**، تكلّمت فصاحة الشارع بقوة في **جرمينال**، تعبيراً عن ممارسة الديمقراطية المباشرة.

ينجح زولا في تجميد كلام معيّن. وقد نجد الإشارة الأكثر وضوحاً على منح الاستقلالية إلى الخطاب في أنه يتمكن في النهاية من إفقاد الكتابة ثباتها. نشعر هنا وهناك بقلق الكاتب البورجوازي أمام ما يقدمه. وهكذا نجد أن مسافة الراوي إزاء الكلام الشعبي تختلف في الرواية. فالكتابة تذكر تارة الكلام وتركزه أو توضحه في الأسلوب غير المباشر فنكون أمام ترابط أصوات: يدعم الكاتب الكلام ويؤيده كما في كتابة العرائض: «حكى عن بؤسهم جميعهم، عن العمل الشاق وحياة الدواب فيما تصرخ المرأة والصغار جوعاً في المنزل. ذكر الأجور الأخيرة الكارثية، أجور أنصاف الشهور التي تدعو إلى السخرية بعد أن تلتهمها المخالفات وأيام التوقف عن العمل، والتي تعطى إلى الأسر الباكية. هل قرروا تدميرها؟»[89] وتارة في المقابل، يبدي الراوي تعاطفاً ناقداً إزاء شكاوى العمال. يتولد لدينا انطباع أنه خطاب غير مصنوع، على خلاف رواية القضية حين تكون الشخصية ناطقة باسم فكرة يحملها الكاتب. «قارب بشكل مباشر مسائل غامضة في القانون ومجموعة القوانين الخاصة بالمناجم

---

(88) بيد أنه سيتبين أن هذا الأبكم رجل فعل ومن الأكثرهم راديكالية مع الفوضوي سوفارين (Souvarine): فبينما يخرب أحدهما المنجم، يخنق الآخر ابنة غريغوار (Grégoire) الوحيدة ويحرم المساهمين من ورثة فيحكم عليهم بالقيمة المضافة الخاسرة. يمكن أن نقرأ **جرمينال** على طريقة فاليس: لا فائدة من «التردد إلى النوادي» وحدها الأفعال ذات قيمة. تحتوي الرواية على هذه الفكرة الجمالية التي لا يجرؤ الخطاب السردي على مقاربتها.

(89) Zola, *Germinal*, dans: *Les Rougon-Macquart*, t. 3, p. 1320.

التي كان يضيع فيها. باطن الأرض كما سطحها ملك للوطن: وحده امتياز فظيع يؤمن احتكار الشركات له [...]»[90]: «يمكن أن يتكلم الراوي بسخرية عن الشخصية، إلا أنه يسمعنا الاعتراض على الملكية في زمن ماضٍ بأسلوب غير مباشر مرسل لا يميزه شيء عن ماضي السرد، كما لو أن الشخصية تصبح راوياً آخر ممكناً يرى التاريخ بطريقة مختلفة. تغص الكتابة بكلام البربري الذي تجعله مسموعاً ويتخطى الكلام العمالي خطاب الكاتب الذي وجب عليه أن يحدد موقعه إزاءه. هو من أراد أن يكون كريم النفس، يشعر في لحظات معينة بأنه خجول. في ختام **الهزيمة** (*La débâcle*) التي تحكي قصة «كومونة» باريس، ولكن من دون أن تسلم الكلام إلى أحد، يشعر الراوي بالحاجة إلى رسم مسافة واضحة: فما من مشهد مداولة في هذه الحكاية، على خلاف حكاية فاليس. ماذا حلّ إذاً، بإتيان في باريس «الكومونة»، علماً أنه ذهب لينضم إلى بلوشار في نهاية **جرمينال**؟ لا عودة للشخصية ويصمت خطباء الشعب في **الهزيمة**، لا يبقى سوى أصوات ضئيلة بالأسلوب غير المباشر ومونولوج موريس المنتشي، صاحب العقل المترنح، فيما الراوي يتعاطف مع منظّمي «الكومونة» الذين وقعوا ضحية الأسبوع الدموي، ولكنه تعاطف بدافع من إنسانية، وليس بدافع من تواطؤ أيديولوجي. أجبر شعب باريس على الصمت مرتين، أجبره تييه (Thiers) مرة وأجبرته الحكاية مرة أخرى. أما في **جرمينال**، في المقابل، وبفضل كتابة قبلت بترك المعنى متراوحاً، بدا كلام الشعب كما لو أنه خطاب بكل معنى الكلمة، في داخل نقاش ديمقراطي أقامته الرواية بين مواقف شديدة التنوع تشبه الخطاب المسيطر، من خطابات راسينور الفاترة، وهو يفصل المسألة الاجتماعية عن المسألة السياسية، إلى خطابات

(90) المصدر نفسه، ص 1379.

الفوضوي سوفارين الجذرية، مروراً بخطابات الراوي التي تندد في المناسبة بسذاجة الطوباويات، وتساؤل إتيان حول تحقيق أحلامه، كما فعل بوفار وبيكوشيه مع غورغو في العام 1848: «أما حول وسائل التنفيذ، فقد كان يبدو أكثر إبهاماً، فيخلط في ما بين قراءاته، ولا يخشى أمام الجهلة من الخوض في تفسيرات يضيع هو نفسه فيها»(91). وتختلط مجدداً أقصوصات الخطابات التي خرجت من حقيبة لانتييه.

اخشوشن صوت شعب البيادر وامتلك نبرات جديدة: أضيف على النوطة الهزلية سجلٌ شعري وجرس سياسي لنتعرّف تارة في الكلام الفلاحي على نبرات الحنين إلى لغة أصلية، وتارة على نغمات مقلقة تعبر عن إرادة عنيدة لا يستهان بعددها في المجتمع الديمقراطي، إرادة تقول: j'voulons. ها هم يا بادينغيه(*) (Badinguet). في الوقت ذاته، يظهر صوت آخر هو صوت شعب المدن، ومعه تضيف رواية فقه اللغة فصلاً جديداً إلى مهمة بلزاك. من بلزاك إلى زولا، يراجع تاريخ الرواية تاريخ اللغات.

تمتلك أنثروبولوجية اللغات الروائية هذه علامتها الخاصة التي تميزها عن علوم عصرها. ويأخذ فقه اللغة في الحسبان، شيئاً فشيئاً، لغة الشعب. وَضَعَ قوائم باللهجات واللغات المحلية التي بدأ يسمع فيها، حتّى آنذاك، أصوات الماضي، إذ يجدر، كفرض من فروض التذكُّر، تدوين لغات ستختفي من دون رجعة. يلاحظ غاستون باري (Gaston Paris) هذا الأمر في المدرسة والصحيفة ووسائل

---

(91) المصدر نفسه، ص 1279. الدغمائي ذو القراءات المشوشة: يرجع ظلّ سينيكال ليظهر مرة أخرى ومعه تواجد فلوبير في نثر زولا. تختلط القيم هنا: هل يرغب زولا، عن طريق لمسة السخرية هذه وبشكل لاواع، في رفض التعاطي جدياً مع تاريخ مقلق؟

(*) Badinguet: هو لقب ساخر أطلق على الإمبراطور نابوليون الثالث.

الاتصالات التي تساهم في توحيد اللغة الفرنسية مع الفوائد العديدة المرافقة: «إذا كنا لا نستطيع أن نمنع الحياة النباتية الطبيعية في حقولنا من الاندثار أمام الثقافة التي تحل محلّها، يجب علينا، قبل أن تختفي بالكامل، أن نقطف منها بعناية العينات ونصفها ونشرِّحها ونصنّفها بكل تقدير في معشب وطني كبير»[92]. اهتم فقه اللغة كذلك بطريقة الكلام الشعبية في المدينة مع مركبتها من اللغة المحلية الريفية وكلماتها التصويرية التي تترجم حاجات الشعب المباشرة: «كيف يمكن للشعب أن يدّعي الرقة في لغته؟ إن العمل اليومي الشاق لا يترك له سوى مجال التمتع بإرضاء شهواته القوية. لذا، لا داعي للدهشة إن رأينا محْدِثيه اللغويين يتمرسون بشكل حصري حول هذه المسألة»[93]. يعنى بهذا وضع «المعاجم» أساساً، أما الرواية فهي تلتقط «خطاباً» متصلاً بالتاريخ. لا ينحصر عمل الروائي في أن يزرع «كلمات صغيرة حقيقية» في حواراته وأن يجد الردود التي تنحدر من «الشيء المسموع»، يجب أيضاً أن ترن لغة الشخصية بالتناغم مع لغات الكتاب الأخرى وتركّز تاريخاً للعقليات. يجمع الرد الناجح ما بين المعنى الحرفي والبعد الاستعاري، فيؤدي وظيفة سردية فورية ويعبر عن صوت جماعي عند ارتسامه ضمن نموذج.

دعونا نوضح. لا نقول أن الرواية تكشف الحقيقة بذاتها حول لغة معينة أفضل مما قد يفعله فقه اللغة. حين كتب زولا **الحانة المريبة**، أراد أن يرد على طريقة الكلام المزيفة في **البؤساء** (مثلما أن كتابة **الأرض** تعني شطب الرواية الريفية على طريقة جورج صاند أو فرديناند فابر (Ferdinand Fabre)). وبعدها، ألغى الكتابة التي

(92) Gaston Paris, «Les parlers de France» (conférence de 1888), p. 440.

(93) Lorédan Larchey, *Les excentricités du langage*, p. XI.

اعتمدها في روايته وألّف **جرمينال**. ما من واحدة من هذه الكتابات هي «الحقيقية»، ومع هذا، تحمل جميعها حقيقة موجودة في علاقة الكتابة بالكلام عبر إصغاء لا يعيد إنتاج رمز بشكل مبسط (حينما تضيع لغة الآخر في إشارة تواطؤ مع القارئ)، بل ينتج تفسيراً: يلتقي الكاتب (صاند، هوغو، زولا، كلّ واحد على طريقته أو على طرائقه) برجل الشعب ويحاول أن يفهم هذا الصوت الغريب. المثير في الأمر هو التداخل، تداخل الكتابة والكلام. عبر تقديم اللغات، تقدّم رواية فقه اللغة أيضاً إلى القارئ لغة الكاتب. أليس هذا هو الأسلوب، الطريقة التي يحدد فيها صوتٌ موقعَه ضمن لغات عصره؟

إليكم الآن ثلاثة من هذه الأصوات: صوت ستاندال وصوت فلوبير وصوت هوغو. ثلاثة مخيالات لغوية. يحلم **أولها** بلغة خاصة يُشرك فيها بعض المتواطئين الراغبين، ويكتفي **الثاني**، وهو ناسك الأساليب، بلغة المنفرد، أما **الثالث** وهو معاصر للأول كما للثاني، فهو لا يتصور الكتابة إلا وهي ملتزمة.

القسم الثالث

مخيالات اللغة

الفصل التاسع

ستاندال وإساءة استعمال الكلمات

[. . .] هذا الميل الجهنمي، أكبر أعداء العرش والمذبح، إنها السخرية.

Stendhal, *Lucien Leuwen.*

لا نكاد نتكلم عن ستاندال وعن اللغة حتى ترتسم أمامنا شبكة من التعارضات. وهكذا، مقابل سعادة الكتابة العفوية والإلقاء الطبيعي («كان يكتب كما تغرد العصافير[1]»)، نجد فكراً حول اللغة يحذَر من الكلمات: أعلن ستاندال الحرب على البلاغة وتساءل حول تطابق الكلمات مع الأشياء. شكّه هذا بحد ذاته مضاعف ومتناقض ظاهرياً. فتارة تبدو اللغة شديدة العقلانية[2]، وهذا القطب الرومنطيقي في

---

(1) Lettre de Balzac à Romain Colomb, 30 janvier 1846.

جاء هذا الكلام في معرض اللوم ولكن ستاندال كان ليستمتع به كما لو أنه أحلى إطراء.

(2) أضاء ميشال كروزيه (Michel Crouzet) على هذه المظاهر في كتابه **ستاندال واللغة** (*Stendhal et le langage*). انظر أيضاً دراسة: Jean-Pierre Richard, «Connaissance et tendresse chez Stendhal,» dans: *Stendhal, Flaubert, Fromentin, les Goncourt. Littérature et sensation,* collection Points (Paris: Seuil, 1970).

الفكر الستاندالي: اللغة المجردة والعامة والآتية من الآخر والمصنوعة للجميع تشي باختلافي وتردني إلى العامة وتخنق تفرّدي. كيف السبيل إلى قول حميمية الكيان والتعبير عن المشاعر والأحاسيس؟ «أنا لا أعبر بشكل جيد هنا كم أن روحينا كانتا على اتصال في تلك اللحظة. وبشكل عام، لا أستطيع أن أعبر عن الفويرقات الدقيقة في الأحداث وعن عمق الأشياء وأفضل ما فيها لأن الألفاظ ناقصة ونحتاج إلى ساعتين أو ثلاث ساعات حتى نجعل ألفاظ اللغة مؤاتية. وهكذا، لا يُعبَّر باستمرار سوى عما هو أكثر فظاظة»[3]. تشكل اللغة حاجزاً وإطاراً شديد الاتساع حول مناطق الظل في المستحيل قوله. وتارة في المقابل، يرى ستاندال أن اللغة ليست عقلانية بما فيه الكفاية: أنا أملأها من خصوصيتي ويطبعها مخيالي ويزيّفها. فرداتي لا تصيب الشمولية. نحن هذه المرة أمام قطب الأيديولوجيا، ميراث عصر الأنوار، وهكذا يعد ستاندال الشاب نفسه باكتساب «عادة رؤية حدود الحقائق أو ما هو وسيلة إليها، وبألاّ أنجرّ وراء خيالي، فأعطي معنى ثابتاً ومحدداً لكل كلمة تعبّر عن فويرق في الطباع. / يجب أن تكون دراستي الأساسية هي معرفة هذه الكلمات وتحديد معناها»[4]. منذ برهة كانت اللغة هي التي تخون صاحبها وهنا صار هذا الأخير هو الذي يسيء استعمال اللغة ويقع على درس كونديّاك ومبدأ التوازي المنطقي والنحوي: يجب أن نحسن الكلام حتى نحسن التفكير.

كان ستاندال رجلاً من عصر الأنوار ورومنطيقياً في آن، هذا هو

---

(3) Stendhal, *Journal* (13 février 1805), en note, dans: *Oeuvres intimes*, t. 1, p. 218.

(4) Stendhal, *Journal* (24 janvier 1806), p. 317.

وجهه المزدوج وتناقضه، نعم، إن شئنا أن نقول، ولكنه تناقض عاشه بعمق وغذّاه برغبة سرية: كان ستاندال يحلم بلغة تكون قابلة للضبط بحسب الظروف، وقابلة للأقلمة مع حاجات اللحظة وقادرة على القول الشمولي والخاص في آن، وقادرة أيضاً على إرضاء مطالب المتكلم العالم الذي سيعتبر على الدوام أن اللغة لن تكون أبداً بالدقة الشديدة المطلوبة، وكذلك مطالب المتكلم الشغوف الذي يرى أن اللغة تحمل معها خطر أن تكون شديدة العقلانية على الدوام. يتبنى البايلي لغة مزدوجة.

نتعرف على انشقاق مشابه في **دير بارما**، وهي الرواية التي سنتحدث عنها في هذا الفصل، ولكنه يصبح أكثر تعقيداً بسبب اتصاله بالسياسة. يسود في مدينة بارما استخدام خاطئ للغة، يشوّه الواقع، بينما فابريس (Fabrice) وكليليا (Clélia)، وهما من أصحاب النفوس الحساسة، يجدان لغة خاصة متصلة بالحقيقة، حقيقتهما الخاصة، كما في الحديث الجانبي. يدوّي صوت الشغف بين جدران سجن أو في ليالي قصر كريشنزي (Crescenzi) ويروى فيه عطش الجزء الشغوف من البايلي. ولكن صوت العقل، أين نجده هو؟ أي مكان قد أفرد للكاتب في عالم العقل المفقود؟ اتّخذ ستاندال لنفسه وهو يؤلّف **دير بارما** كتاباً هو نموذج الشفافية والبناء العقلاني ليضبط عليه درجة الصوت، وهذا الكتاب هو القانون المدني. يقرأ الصواب حتى يقول الصواب. ولكن كيف السبيل إلى هذا في بارما حيث قوانين نابوليون قد استبدلت من قبل أن تَحِل هزيمة واترلو، بقوانين أخرى اعتباطية، وحيث الأحكام الصحيحة الشكل تعطي العنف المُمَأسس كل مظاهر العقل؟ في الكتاب الأخير الذي نشره ستاندال، تصطدم لغتان، اللغة السياسية ولغة الكتاب.

حين تضع الرواية نفسها في إطار تاريخي من هذا النوع، تزيد من شدة حذرها إزاء الكلمات، كما تطرح الكتابة الواقعية مسألة مجرد إمكانية الكتابة: كيف السبيل إلى قول الحقيقة في عالم الكذب؟ كيف يمكن العثور على لغة مميِّزة وقادرة على قول وكشف «الحقيقة، الحقيقة المرة»[5]، بعد غياب دانتون ونابوليون؟ أي إجابة جمالية يمكن إعطاؤها؟ يمرّ مطلب الحقيقة بتجربة الكذب وبتجربة استلاب في اللغة وعبرها تُطرح على المحكّ حرية البايلي (الشخصية كما الكاتب) وتهددها. في **دير بارما**، مسألة اللغة هي أولاً مسألة سياسية.

الكلمات الغامضة

التنديد بالكلمات الغامضة عزيز على قلب عصر الأنوار الذي أخذ الموضوع من لوك (Locke) ومن دراسته حول العقل الإنساني (1690). كتب الفيلسوف الإنجليزي الذي ترجمه كوست (Coste) إلى الفرنسية قائلاً: «من المؤكد على الأقل أنها [الكلمات] تقف عازلاً بين فكرنا والحقيقة التي يريد عقلنا تأملها وفهمها، وأنها شبيهة بالوسط الذي تمر فيه أشعة الأشياء المرئية فتنشر غالباً غيوماً على عيوننا وتفرض نفسها على عقلنا من طريق تشوّشها وغموضها»[6]. يرجع هلفسيوس (Helvetius) بوضوح إلى هذا التحليل في **من الفكر** (De l'esprit) (1758) عند الفصل الرابع من الخطاب الأول الذي يحمل عنوان «في سوء استخدام الكلمات» (De l'abus des mots) وهو مكرّس إلى الماورائيات والأخلاق مع ما يوحي به من

(5) مقدمة الكتاب الأول من رواية **الأحمر والأسود** وقد نسبت إلى دانتون.

(6) John Locke, *Essai philosophique concernant l'entendement humain* (Paris: Vrin, 1972), p. 396.

استتباعات سياسية: «ما من واحد بين الشعوب، كما بين الملوك، لم يسقطه سوء استخدام الكلمات في خطأ فظ ما»[7]. هو سياسي بشكل خفي (فمن لا يرغب في أن يرسل إلى سجن برج فنسان (Vincennes) الحصين يجب أن يتحرك بحذر شديد في عصر الملكية المطلقة هذا): ثمة غموض في عبارة «سوء استخدام الكلمات»! هل الكلمات هي التي تفضي إلى سوء الفهم بحدّ ذاتها؟ أو أن أحدهم يستخدمها ليخدعني؟ من هو هذا الجني الخبيث الذي يسقطني «في خطأ فظ ما»؟

بيد أن عصر الأنوار يهاجم أولاً تلك الكلمات الخادعة الموروثة عن الماضي والمنقولة بشكل لاواعي عبر الزمن (يلاحظ كونديّاك أن «الأخطاء تتراكم من جيل إلى جيل»[8]، وقد تجمدت على شكل أحكام مسبقة، باختصار تلك الأفكار الجاهزة التي تعطي وهم الحقيقة وهي أكاذيب جاءت من زمن سحيق - حسب إيقاع النظام القديم ربما، وطبقاً لحلقات التقليد الطويلة. كما يردد كل فرد هذه الآلية ويتبناها من دون أن يدري وبشكل حتمي، إذ يتعين عليه أن يتعلم الكلمات قبل أن يكون قادراً على فهمها. يشدد موبرتيوس (Maupertuis) وغيره على ضرورة الحذر مما يشبه الأفكار الفطرية: «لا نكاد نولد حتى نسمع تكرار عدد لا نهاية له من الكلمات التي تعبر عن الأفكار المسبقة التي يحملها الناس المحيطون بنا، أكثر مما تعبّر عن الأفكار الأولى التي تتولّد في ذهننا: نحن نحفظ هذه الكلمات ونربط بها أفكاراً مشوشة، وها أننا قد جمعنا مؤونتنا لما تبقى من حياتنا، ولن نكون قد فكرنا في أغلب الأحيان بالتعمق في

(7) Claude Adrien Helvétius, *De l'esprit* (Paris: Fayard, 1988), p. 49.

(8) Etienne Bonnot de Condillac, *La logique ou les premiers développements de l'art de penser*, dans: *Oeuvres philosophiques* (Paris: PUF, 1948), t. 2, p. 396.

قيمة هذه الكلمات الحقيقية، ولا في صحة المعارف التي يمكن أن تقدّمها لنا أو تجعلنا نظن أننا نمتلكها»[9]. وهكذا تكون شوائب اللغة ثمرة ترسب بطيء في التاريخ الفردي والجماعي أولاً. ويستمد سوء استعمال اللغة قوته الغاشمة من تكريسه كحسن استخدام يجعل التفكير مغلوطاً. في مدخل «Bassesse» (دناءة) من **الموسوعة** يقدم ديديرو مثالاً دقيقاً عن هذه القوة التشويهية عند انتقاده تعريفاً للأباتي جيرارد: «يواصل الكاتب ذاته قائلاً أن الدناءة موجودة في قلة الأصل والجدارة والثروة والكرامة». تفرض الكلمة رؤية اجتماعية من طريق تجمُّع أفكار: «فلنلاحظ هنا كم أن اللغة وحدها تقدّم لنا أحكاماً مسبقة، في حال كانت ملاحظة الأباتي جيرارد المحترم صائبة. إن الطفل، لحظة يتلقى في ذاكرته مصطلح «دناءة»، سيتلقاه إذاً بوصفه إشارة يجب أن توقظ بعدها في عقله أفكار قلة الأصل والجدارة والثروة وسوء الحالة الاجتماعية والاحتقار: فإن قرأ أو كتب أو تأمل، لن يلتقي في حياته مصطلح «دناءة» من دون أن يربط به هذا الموكب من المفاهيم الخاطئة [...]»[10]. تحمل الأفكار المسبقة صلابة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالألفاظ. وحين ندد رجال الثورة باللغة الأرستقراطية مطالبين بقاموس جديد، عادوا إلى هذه الفكرة التي ترجع إلى عصر الأنوار، كما فعل عالم النحو الوطني دوميرغ (Domergue): «أخطاء منطقية وأخطاء نحوية وأخطاء سياسية، إنه الخطر المحدق في كل صفحة وكل كلمة، هذه هي معاجمنا، بدءاً

---

(9) Pierre Louis Moreau de Maupertuis, *Réflexions philosophiques sur l'origine des langues et la signification des mots* (1748);

أعيدت طباعته في: Ronald Grimsley, *Sur l'origine du langage, Maupertuis, Turgot, Maine de Biran* (Paris: Droz, 1971), p. 32 pour la citation.

(10) Denis Diderot, *Encyclopédie*, dans: *Oeuvres complètes* (Paris: Hermann, 1976), t. 6, p. 127.

بمعجم ريشليه (Richelet) المحمول، وصولاً إلى قاموس **الخالدون الأربعون** الكبير، والذي أنقذت وفاته اللغة من السلاسل التي كبلتها، عبدة، فقيرة من دون شرف ولا شجاعة. دعونا نضع قاموساً ترسم فيه كل كلمة الفكرة الصحيحة، ولا تنجرح العين الفرنسية عند قراءة هذه التعريفات الأكاديمية: «الملك هو صاحب السلطة»، «المواطن هو من يسكن المدينة»؛ «المركيز والبارون والكونت والدوق والأمير هي مصطلحات تشريفية». «الملك هو الغاصب والمستبد والقامع للحريات العامة». «المواطن هو عضو في المدينة وشريك في السلطة». «المركيز والبارون والكونت والدوق والأمير هي تعابير ابتكرها الكبرياء في السابق وتبنتها الدناءة، ومحاها الآن مستوى المساواة ودفع بها إلى الخلف لتصبح موضوع سخرية»[11]. أصبح الموضوع جزءاً من التاريخ.

ولكن، في **دير بارما** أيضاً، يبدو أن التاريخ، حينما انكسر فجأة وأنكر بقوة ما هو مفروغ منه، هذا التاريخ كما ظهر فجأة في ميلانو يوم الخامس عشر من أيار/ مايو 1796، قد أعاد إحياء الشك حول إساءة استعمال الكلمات وجعله راهناً وظاهراً للعيان. تواجه الرواية، بدءاً من سطورها الأولى، بين لغة الراوي الحماسية ولغة السلطة القائمة، فتقدّم روايتين عن الحدث ذاته: فها إن هذا الجيش الذي ينجز «أعاجيب من الشجاعة والعبقرية» يتحول على أعمدة صحيفة ميلانية إلى «لفيف من اللصوص»[12]. أليس تقديم أصول الكذب التاريخية واحدة من وظائف هذه الفاتحة التي لم يكن بلزاك

(11) François Urbain Domergue, *Adresse aux communes et aux sociétés populaires de la république* (23 pluviôse an II), p. 359.

(12) *La chartreuse de Parme*, dans: *Romans et nouvelles*, t. 2, p. 25.
سأشير بعدها فقط إلى الصفحة بين هلالين في النصّ.

يرى فيها أي فائدة؟ الكذب هو ردّ فعل القديم على سطوع الحقيقة، فجاء منفلتاً من عقاله، فظاً ومضحكاً، مع هؤلاء «الرهبان الذين يبشرون منذ ستة أشهر من أعلى الكرسي المقدس، أن الفرنسيين وحوش وأنهم مجبرون، لئلا يموتون، على حرق كل شيء وقطع رؤوس كل الناس» (ص 25). ترسم الكلمات الواقع بشكل خيالي لتقدّم النسخة الرسمية عن التاريخ. تسيء السلطة (الصحافة والمنبر الديني) استعمال الكلمات. وتعلن الكتابة منذ البداية حذرها إزاء هذه الكلمة العامة وتواجهها بسخريتها: مظهر الصحيفة («مطبوعة على ورق قذر») يجعلها ناطقة باسم النجاسة ويبدو حجمها («صحيفة صغيرة بحجم اليد») بقدر اتساع آرائها.

تكرّس «عودة الملكية» هذا الكذب في بلاط بارما الذي يغرق سعيداً في العلامات المزيفة. في خضم عالم القيود هذا، لا شيء أصيل، وبالأخص الكلمات التي تلتف على الواقع. فشعر الأمير «الأشقر الباهت» يصبح «اشقراره جميلاً بنظر حاشية البلاط» (ص 125) واختلاس المال العام لمصلحة بالبي (Balbi) يتحول إلى عمل أخلاقي في «ذكرى المركيزة (كانت هذه هي الكلمة الشريفة في بارما)» (ص 129). يصل الانحراف إلى الضجملة، وهي أدهى ما في اللغة المغشوشة، والفارق الأقصى بين الكلمة والشيء: تشكل زمرة راسي (Rassi) «ما كان يسمّى في بارما بالحزب الليبرالي» (ص 136). علماً أن التسميات ستنقلب، عند أواخر الرواية (ص 415) بين الحزب الليبرالي والحزب الملكي في تبادل غير آبه يظهر كم أن القناعات والمصلحة العامة لا أهمية لها. فالكلمات المستعارة تحجب مصالح خاصة بالكامل وتجسّدها مؤقتاً.

تبين رواية **دير بارما** خروج الكلمات عن مسارها، وبالأخص في المجال السياسي والقانوني حيثُ إن هاتين السلطتين مندمجتان في بارما. فجهاز الدولة يتعاطى بكلمات غامضة، كما كان هلفسيوس

يتوقع: «المسألة مع اللغات تشبه الحسابات الجبرية: [...] ينبغي إعادة عدد من الحسابات والتدقيق فيها، وللأسف، ثمة القليل من الناس الذين يستطيعون القيام بهذه المهمة، وأقل منهم أيضاً من يريدون القيام بها، وبالأخص حينما تتعارض مصلحة الرجال الأقوياء مع هذا التدقيق»[13]. وكما كان كونديّاك يؤكّد: «[...] يريد الأقوياء أن تدوم الإساءات والأحكام المسبقة»[14]. موسكا يعرف تماماً حيل اللغة هذه عند الأمير: [...] وهو سيسمي هذا «تقديم عبرة» (ص 142). كلمة السلطة متوقعة لأنها تسبق الواقع بدل أن تنقله (هي غير عقلانية من أساسها وتقلب المنهج الحسي الذي ينطلق من الملاحظة وصولاً إلى الفكرة). سرعان ما كشفت لاسنسيفيرينا (la Sanseverina) قواعد هذه اللغة وأخذت تتنبأ مثل موسكا في واحدة من ردودها: «[...] ستظهر ما يسمونه إثباتات دامغة» (ص 284) مع استعمال ضمير جمع الغائب هم (ils)، وهو ضمير دولة ليفياتان (Léviathan) المستبدة الذي لا يحل في السياق محل أي اسم، ويشدد على أن اللغة الطاغية تستعمل محطات مجهولة الهوية. تزداد فعالية هذه اللغة مع نمطيتها، فالكلمة تظهر ولا تُدهش، بل تفرض نفسها: «اعتقال المذنب الكبير، هذا هو الاسم الذي أعطته حاشية البلاط بعد مضي ساعتين لهذا الشاب الطائش المسكين». (ص 271). هل حتى يعرفون ما يقولون؟ الحاشية في هذه الرواية، مؤلّفة من أشخاص لا ضمير انعكاسي لديهم ولا روح نقدية، هم شخصيات من الصف الثاني، تتلفظ بردود جماعية ولا تعرف المونولوج الداخلي الذي يشكل نوعاً من الكلام الحر والشخصي. «الأمير، هم، الحاشية»:

---

(13) Helvétius, *De l'esprit*, pp. 49-50.

(14) Condillac, *La logique ou les premiers développements de l'art de penser*, t. 2, p. 395.

تنتشر إساءة استعمال الكلمات. اللغة تهديد حقاً، وهو تهديد يكبر: يبدأ بوصف شعر الأمير باللون الأشقر، ثم ينتهي بالعثور على المجرم في الضحية المطلوبة. كانت إمكانية تحَقُّق المثال الثاني مرتسمة في المثال الأول التافه.

تحقق الرواية مجموعة كبيرة من لغة السلطة هذه: «فابريس المتهم بجريمة الهرب، أو كما قال المدعي العام ضاحكاً، المتهم بأنه «هرب من رحمة أمير شهم!»» (ص 394). تضاف الأمثلة الواحد إلى الآخر وتتبلور في قانون يقول إن الكذب ليس عرضياً، بل هو نمط حياة وطريقة حكم. ينطق الوزير موسكا بقاعدة هذا الكذب عند تلقيه رسالة مداهنة من الأمير إرنست الرابع (Ernest IV) «مزيفة بالكامل، ولكنها مكتوبة بطريقة ممتازة»، فيقول: يعتقد [الأمير] بأنه سيغويني بالجمل الخبيثة ذاتها التي نمّقناها معاً مرات عديدة لنلتقط فيها غبياً ما» (ص 302). اللغة السياسية منفصلة عن الحقيقة وقد أصبحت هذه السمة طبيعية إلى درجة يبدو فيها أن الأمير ينسى زيفها، أو لا يخيل إليه أن موسكا قد يتحلى بروح نقدية. هو يسمّع دوره كمستبد كما تفعل الحاشية حينما تلفظ كلمة «المذنب الكبير» من دون أن تدرك ما تقول، فيصبح هو نفسه أسير لغة قام بتأسيسها. تضيء رواية **دير بارما** على علم اجتماع مرضي خاص بالكلام.

وتظل الرواية متشائمة حتى النهاية وتعتبر أن هذه اللغة ليست حكراً على النظام المستبد. فالمماثلة بين السياسة والكذب تتخطى وفاة إرنست الرابع بما أن الفعل الذي يؤسس لتسلم رانوس الخامس (Ranuce V) الحكم هو كذبة أيضاً: فالتمرد المقموع يلطّف ويتحول إلى» «واقعة حزينة»، هذه هي الكلمة المعتمدة» كما قال موسكا (ص 410). «صبيحة اليوم الذي لم يكن قد سمي بعد «باليوم الحزين»، حينما كان حدوث التمرّد لايزال صحيحاً» (ص 412)، فاستمرار

موسكا في الحكم يجعل مبدأ الكذب مستمراً. من هذه الناحية، لم يتغير شيء، وهؤلاء الرعايا الذي يعبدون في الجملة الأخيرة إرنست الخامس ويقارنون «حكمه بحكم غراندوقات (grands-ducs) توسكانا» قد يكونون هم ذاتهم الذين وصفوا الشعر الأصفر الباهت بالشعر الأشقر الجميل.

الرأي العام ضحية التلاعب

ومع هذا، فإن الحكاية تحمل أثر رأي عام قد يكون موضِحاً، كما تحمل واحداً من «أوهامها الغائبة». ينبغي العودة هنا إلى هذه الموضوعة المميزة وهي «اللغة الخاصة الحديثة». يظل ستاندال رجل عصر الأنوار هنا أيضاً، في لحظات معينة. كان فلاسفة القرن الثامن عشر، وعلى رأسهم روسو، قد أوكلوا إلى الرأي العام دوراً سياسياً. فقد تعيّن عليه أن يكون المجتمع المدني الذي يسيطر على الدولة والعقل الذي يراقب السلطة[15]، حتى أنه كان بمستطاع رجال الثورة الإعلان عن أنه السلطة الحقيقية: «حلّ الرأي العام محل كل السلطات التي دمّرها»[16]، كما نقرأ في **صديق الوطنيين** (*L'Ami des Patriotes*). الرأي العام هو من حيث الصورة المثالية، صوت الحرية. لقد كرر بنيامين كونستان (Benjamin Constant) هذه الفكرة في خطاب بتاريخ 7 تموز/ يوليو 1821 يقول فيه: «إن التعميم هو مورد المضطهَد ضدّ المضطهِد»[17]. وبالفعل، الصوت العام موجود

---

(15) قد أرّخ يورغن هابرماس (Jürgen Habermas) لهذا المفهوم في *L'espace public*.

(16) *L'ami des patriotes, ou le défenseur de la révolution* (23 juillet 1791), cité par Roger Barny, «Les mots et les choses chez les hommes de la révolution française», p. 97.

(17) Benjamin Constant, «Sur la censure des journaux», p. 561.

في **دير بارما** وهو يقدم إلى الفصل الثامن عشر من الرواية عنواناً رائجاً: «الرأي» (لا يهم إن كان هذا الرأي لستاندال أو للناشر دوبون (Dupont)، يطبع مكانه في محل ضيق بعد «البلاط» وقبل «الدبلوماسية» و«الاستبداد» (ص 301). الرأي وحده يكشف للبطريرك خفايا قضية سياسية وقضائية خسيسة: «حين وضح له الرأي العام حقيقة قضية الكونت بالانزا (Palanza)» (ص 149). تقول جينا إن الأمير يخشى هذا الرأي الذي يجد فيه حدوداً لسلطته المطلقة: «[...] سيخاف من أن أؤلب الرأي العام بخصوص فابريس» (ص 285). وبعده، سيخشى ابنه رانوس الخامس هذه السلطة الفعالة، حتّى من بعيد: «يريد راسي (Rassi) أن يشوه سمعتي في عيون أوروبا! والله أعلم ماذا سأقرأ الشهر المقبل في صحف باريس! »(ص 442). يمثل الرأي العام في تلك الأوقات، سلطة مضادة ممكنة، ولكنها خافتة حينما يسود الطاغية فتكون همسة تعترض عليه. وهكذا، إبان إنارة ساكّا (Sacca)، تحدث هذا الرأي بلغة مزدوجة. عارض بصوت عالٍ واستمتع بالوقاحة بشكل خفي: «تعالت الكراهية بصوت جماعي وكان الغريب المار بالمدينة ليدهش من قوة الرأي العام. بيد أن إنارة ساكّا والعيد [...] حققا نجاحاً هائلاً في هذا البلد الذي يعرف كيف يقدّر الانتقام» (ص 397). ولكن ما هي فعالية الرأي العام الذي يتحدث بصوت عالٍ وبقلب مفتوح فقط حينما يصير غير ذي فائدة، أي حينما تسود الحرية؟

أضف إلى هذا أن الراوي يرسم صورة أخرى للرأي العام مقابل هذه الصورة المفترضة، والتي سرعان ما تتركه في حالة شك. الرأي العام ليس صوت العقل والحقيقة، إنه غير عقلاني. فلنصغ إلى بارما تردّ على نفي لا رافرسي (la Raversi): «بعد بضع ساعات، انتشر الخبر في المدينة، وتحدث الجميع في المقاهي في وقت واحد، عن

هذا الحدث الكبير. [. . .] استنتجت «البورجوازية» وبعدها عامة الشعب مما كان يجري، أنه من الواضح أن الأمير قد قرر إعطاء بطريركية بارما إلى مونسينيور دل دونغو. حتى أن العارفين بخفايا السياسة في المقاهي قد ذهب بهم الأمر حد الادّعاء بأن ثمة من حثّ البطريرك الحالي، الأب لاندرياني (Landriani) على التظاهر بالمرض وتقديم استقالته [. . .]» (ص 261). نجد في **دير بارما** مجدداً تلك الكتابة ذاتها التي أبرزناها في الفصل المتعلق باللغة الخاصة الحديثة، حينما كان ستاندال وبلزاك يصفان الرأي العام داخل المدن الصغيرة في الأقاليم. الاضطراب والاستنباط يميزان هذا الكلام الجماعي والمجهول الهوية، والذي ينقله باحتقار الأسلوب «غير المباشر». كانت هذه هي حالة المثال السابق حيث الرأي العام أبدى وجهة نظر جمالية أكثر منها سياسية: «تعالت الكراهية بصوت جماعي [. . .]. كرر الجميع في بارما أن [. . .] شرحوا [. . .]» (ص 397). كما الشائعة البعيدة التي لا تستحق أن نعيرها اهتماماً كبيراً. «بارما» في الرواية ليست ديكوراً أو مساحة، فما من وصف للمدينة، هي ببساطة تلك الضجة الخفيفة، والهمس المتقطع: «هذا التهكم بابن رجل لاحقه حسد البورجوازية بأسرها، أصبح حديث المدينة بأسرها. وبدت إجابة أنيتا مارينا لطيفة، فكررها الجميع. ودار حولها الحديث في قصر كريشنزي كما دار في كل مكان آخر» (ص 477). تماثل الرأي العام مع النميمة واستشعر الروائي بالشخص عديم التهذيب. في نهاية **الأسود والأحمر**، كتب ستاندال ملاحظاً: «من مساوئ عصر الرأي العام الذي يحمل معه «الحرية» من ناحية أخرى، أنه يتدخل في ما لا يعنيه، كالحياة الخاصة مثلاً»[18].

---

(18) Stendhal, *Le rouge et le noir*, dans: *Romans et nouvelles*, t. 1, p. 699.

أما إذا تعلق الأمر بالسياسة، فإن هذا الصوت يكتفي غالباً بترجيع الكلام الذي تهمس به السلطة. فهي التي تسيطر على الرأي العام وليس العكس. صوت بارما المتلاعب به ينشر الشائعات، كما عندما أعلنوا إعدام فابريس: «في اليوم التالي، هزت ثلاثة أخبار مهمّة المجتمع الراقي في بارما، وحتى البورجوازي منه. كان إعدام فابريس خبراً أكثر من مؤكد، وكمُكمِّل غريب لهذا الخبر، لم تبدُ الدوقة شديدة اليأس. [..] تعرّف البورجوازيون في هذه التفاصيل على قسوة قلب سيدة كبيرة من البلاط. [...] أي لاأخلاقية هذه! كانت تلك صرخة جنسينيو بارما. [...] استنكرت البورجوازية الصغيرة والشعب معها الأمر [...]، وسألت المدينة بأسرها عن ساعة إعدامه». (ص 300-301). وكما بالنسبة إلى نفي لا رافرسي، لم تفهم المدينة الأسباب الحقيقية، ولكنها تكلّمت بيقين في تلك الصفحة التي تدعو إلى السخرية والتي تحمل عنواناً رائجاً هو «الرأي». يشكل هذا الكلام الذي يدين ويحكم بشكل اعتباطي صدى للسلطة القائمة (الغيور موسكا هو على الأرجح من يقف وراء موت فابريس الوشيك). تلمح الرواية بقوة إلى التشابه حينما نجعل من راسي الصوت الذي يختبئ وراء صوت بارما: «-لا أحد يستطيع أن ينقل إلى سعادتكم هذه الشائعات بأفضل مني، بما أني نشرتها شخصياً بأمر من الملك» (ص 303). وبدل أن يكون الرأي العام سلطة مضادة، تراه يمارس دور مساعد الاستبداد والناطق باسمه والنسخة عنه. «ويستنتج الفصل الثاني والعشرين بالقول: هكذا يقضي صغار المستبدين على قيمة الرأي» (ص 396).

يفقد الرأي العام استقلاليته حين يكون عرضة للتلاعب. فإن تغيرت السلطة، انقلب هذا الرأي (على غرار هؤلاء القضاة الذين أرادوا إعلان براءة فابريس بالهتاف) وصار امتداداً لحاشية البلاط:

«ترك بند الخلافة المقبلة أثراً مدهشاً على البلاد، وصار الجميع يجد لدى فابريس فضائل في كل هذه الميزات الثابتة في شخصيته والتي كان يشجبها بقوة رجال الحاشية المساكين والأغبياء» (ص 450). الرأي العام متقلب، وهشاشته من عدم ثباته. من المؤكد أن هذا الكلام لا يحمل قيمة حق، وإن قدّر له وأصبح مستقلاً، سيصير استبداداً آخر. وهكذا، تحتوي رواية **دير بارما** على بذور نظرية عن الأنظمة التي تزول وتتشابه، وهي تحولات استبداد يدوم (تبدو اليوفوريا الرائعة التي رافقت بداية اللحظة الجمهورية بعيدة جداً، وبهذا المعنى، كان بلزاك على حقّ باعتبار هذا الحدث منقطعاً عمّا عداه). يجب الإصغاء مجدداً إلى ما قيل في **الأحمر والأسود**: «استبداد الرأي، وأي رأي! إنه «غبي» في مدن فرنسا الصغيرة كغبائه في الولايات المتحدة الأميركية»[19]. فكر لوسيان لووين هو أيضاً بأميركا، وكرر الكلام ذاته: «يسود الاقتراع العام كما يسود المستبد صاحب اليدين الملوثتين. إن كنت لا أُعجِب الإسكافي الذي أشتري من عنده، سينشر عني افتراءً يثير غضبي، وعليّ أن أداهن الإسكافي»[20]. يخشى البايلي استبداد الأكثرية. كانت كلمة استبداد قد اندست في ذلك الوقت في كتابات توكفيل، وفي الجزء الأول من كتاب **حول الديمقراطية في أميركا** (*De la démocratie en Amérique*) والذي ظهر في العام 1835 يقول: «حين أرى أن حق القيام بكل شيء والقدرة عليه قد منح إلى سلطة معينة، سواء أكان اسمها شعباً أو ملكاً، ديمقراطية أو أرستقراطية، وسواء أمورست في نظام ملكي أو جمهوري، أقول: هنا تكمن بذرة الاستبداد، وسأسعى إلى

(19) المصدر نفسه، ص 222.

(20) Stendhal, *Lucien Leuwen*, dans: *Romans et nouvelles*, t. 1, p. 1358.

الذهاب للعيش تحت سلطة قوانين أخرى»[21]. صار الأسياد أكثر عدداً، هذا كل ما في الأمر، ولكن الحرية غائبة. التقى الروائي وعالم الاجتماع على رفض الانجرار بدورهما وراء هذه الكلمات الغامضة. وكان الأسف يرافق موقف الروائي بينما كانت بعض الأفكار المبيتة تقف في خلفية موقف عالم الاجتماع، أو على الأقل، هذه هي الشكوك التي ساورت ستاندال. فالملك لويس فيليب هو الذي أرسل توكفيل إلى أميركا، وقد يكون هذا المتلاعب بالرأي العام تلقى مبلغاً من المال ليثبت فوائد نظام الوسط الذي يجنِّب مساوئ الديمقراطية ومساوئ الملكية المطلقة.. ومع هذا، لن يكون توكفيل قد كذب بشأن الديمقراطية: «لقد دفعت الحكومة إلى السيد دو توكفيل حتى يقدم هذا الرأي إلى الجمهور. ولحسن حظ الحكومة، كان يكفي نقل الأمور على حقيقتها. دومينيك»[22]. نقد الكلام جذري لدى ستاندال وهو يهاجم كلام المستبد، ولكنه لا يستطيع تصديق الكلام البديل، الكلام الديمقراطي الصادر عن الرأي العام، الفاقد صدقيته حتى قبل أن يصير في السلطة. تعلن رواية **دير بارما** حذرها إزاء هذه اللغة الجماعية، حتى في الأمكنة التي تسود فيها الحرية. تنزع جينا عن فابريس كل أوهامه: «شرحت له عبادة «الإله دولار»، وهذا الاحترام الذي يجب أن يكون لحِرَفيي الشارع

---

(21) Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, t. 1, p. 263.

ستفرض الكلمة نفسها على بلزاك أيضاً في رواية من العام 1842: «هذا الآلهة المتغيرة، الرأي العام الذي هو واحد من مصائب فرنسا والذي كان استبداده سينشأ ويجعل من بلدنا إقليماً واحداً» (*Ursule Mirouët*, dans: *La comédie humaine*, t. 3, p. 798).

لقاء مرعب بين الملكي ورجل الوسط والجمهوري الخائب.

(22) ملاحظة هامشية في: *Lucien Leuwen*, dans: *Romans et nouvelles*, t. 1, p. 1500 (p. 825, n. 2).

الذين يقررون باقتراعهم كل شيء» (ص 135). لا تحمل الدوقة نزعة جمهورية، بالتأكيد، ولكننا نرى أنها تتكلم على طريقة المحرِّض لووين، وسيؤيد الراوي هذا الكلام، كما لو أنه يتبنى في النهاية هذا الطرح، بعد أن اختبره على امتداد الرواية. الويل لمن يرى مصيره بين يدي أصحاب دكاكين السمانة في بارما أو غيرها: «من ناحية أخرى، في أميركا، في الجمهورية، يجب أن نملّ طيلة النهار من خطب ود أصحاب الدكاكين في الشارع بكل جدية، لنضاهيهم غباءً، وهناك، لن يكون لدينا دار للأوبرا» (ص 431). ضربات الرصاص من دون موسيقى. لقد كتب على اللغة السياسية أن تفوتها الحقيقة، مهما كان النظام الحاكم. في العام 1839، فقد ستاندال أوهامه السياسية حقاً، كما قال بودلير (Baudelaire) في حديثه عن نفسه.

قاموس بَايل

تعمّم الكذب والخطأ. وصار على الروائي وحده، وعلى بعض الشخصيات ذات البصيرة (شخصيات فقهاء اللغة)، أن تصحح اللغة بالنسبة إلى القلة من المحظوظين[*] (happy few) إنها لحظات الكتابة المزدوجة حيث تجري مواجهة الكلمة بالشيء الذي تدلّ عليه والتأكد منها حسب متطلبات هلفسيوس: «ربط فكرة واضحة بالكلمة»، «تثبيت المعنى»[23]. نتذكر كلام راسي الخارج عن المألوف الذي قاله إلى موسكا (ونحن بإمكاننا أن نثق به هنا، فهو يعرف ما يقول): «هل تسمح لي سعادتكم بأن أكرر لها حرفياً كلام الملك؟»، ثم أضاف راسي بشكل حماسي، «كثيراً ما تحمل وضعية الكلمات شكلاً خارجياً معيناً لا تستطيع أي ترجمة التعبير عنه وبإمكانك أن

(*) بالإنجليزية في النصّ.

(23) في *De l'esprit*، في الفصل الذي سبق ذكره «De l'abus des mots»، ص 42 و43.

ترى فيه أكثر مما أرى أنا» (ص 297). يجب إعادة الكلام إلى وضعه والبحث عن المعنى في الحرف. يصغي فابريس هو أيضاً إلى اللغة ويتوقف عند الكلمات في محاولة لسماع أكثر من معناها. وسيصادف مسألة الكلمات الغامضة هذه في حياته الشخصية ويتساءل إذا ما كان قد رأى حقاً «معركة» (ص 82 و93) وإذا ما كانت كلمة «حبّ» غير ذات جدوى: «هل ما نسميه حبّاً، إذا، كذب هو أيضاً؟» (ص 224) قال هذا وقد تسلّم رسالة من كليليا وطفق يحلل نصها: «بدا له أن عمق المشاعر رقيق حتى لو أن التعابير شديدة الحذر» (ص 343). فابريس بطل من أتباع كونديّاك، يبحث عن معنى الكلمات ولا يريد أن يكون مستغفلاً. يمارس رجل عصر الأنوار حقّه بالدراسة الحرة وهذا ما يؤدي إلى تعريفات جديدة: «دخل القضاة الثلاثة. ثلاثة هاربين من الأشغال الشاقة، وليس ثلاثة قضاة، كما قال فابريس في نفسه وهو يرى هذه الأشكال الحقيرة» (ص 355). تقلب الجملة موقع القاضي وموقع المذنب وترفض الحكم المسبق (اللقب المعترف به) وتنتقل طبقاً لإحساسها من المرئي إلى التفسير: تؤسس التسمية على الملاحظة.

تعريف الكلمات ونزع الغموض عنها. هذا النهج نيتشي أيضاً قبل أوانه. لقد لاحظ ميشال كروزيه هذا الأمر[24]. في تلك اللحظات، تُسَلسل الحكاية أصل الأخلاق وترجع إلى السؤال: «من يتكلم؟». يَفترض فهم المنطوقة بالكامل أن نأخذ بالاعتبار عملية النطق: أي مصلحة لمن يتكلم في أن يتكلم بهذه الطريقة؟ يبيِّن هذا النهج في الرواية حينما يقرأ موسكا رسالة مغفلة تكشف له العلاقة

---

(24) انظر بشكل خاص فصل: Michel Crouzet, *Stendhal et le langage*; «Parenthèse: Stendhal dans la crise du langage».

القائمة بين فابريس وجينا ويتساءل عن هوية الكاتب خلف النصّ. «شكل الكلمات» يشي بوجه المتكلم: «صرخ قائلاً» هذه الجملة للأمير، ستكون لدى واحد من رجال الحاشية تهوراً مجانياً، الرسالة صادرة عن سموّه» (ص 155). بيد أن الراوي هو أول من قام بهذا العمل. يأتي استخدام الحرف المائل عنده أحياناً، لجعل الكلمات مبهمة ومترددة المعنى: «في البلاطات المستبدة، يتصرف أول حائك مؤامرات ماهر **بالحقيقة**، كما تفعل الموضة بها في باريس» (ص 216). تفقد الكلمة صفتها كفئة مطلقة وتطرح الجملة السؤال النيتشي: ما قيمة القيمة؟ ولد مع الثورة ضمير سياسي يطالب المفاهيم بكشف حساب. وهكذا، تواجه الجملة الستاندالية التعريف بالمعرَّف عنه أحياناً، لتبيّن عدم صلاحية الكلمة: «روح العدالة هذا الذي لا يقبل أحد والذي كان يسميه المركيز يعقوبية حقيرة» (ص 42)، «هذه الشجاعة التي تدعو إلى السخرية والتي تسمى استسلام» (ص 43). نتعرف هنا أيضاً إلى لمسة أسلوبية مألوفة كذلك لدى بلزاك وهوغو[25]. تدعي الكلمات سنّ القوانين وتوجيه الملامة («يعقوبية حقيرة») أو كيل المديح («استسلام»)، ولكن الجملة تعيدها إلى مصدرها: «المركيز»، «تُسمى». في **أرمانس** كان أوكتاف يقوم بالشيء ذاته في ما يتعلق بهذه الأعمال «المسمّاة بالكتب السيئة» (on appelle de mauvais livres)، دالاً من خلال حكمه القاطع هذا، على الموقف المتحيز: الضمير غير المعرّف *on* يدلّ على الرجعية المتمسكة بالتقاليد، والتي تستهدف عبر «الكتب السيئة» فلاسفة القرن الثامن عشر[26]. في **الأحمر والأسود**، يتحدث جوليان خلال

(25) انظر في التوطئة، «فقه لغة الشك».

(26) Armance, dans: *Romans et nouvelles*, t. 1, p. 34.

محاكمته، عما «يسميه كبرياء الأثرياء مجتمعاً»[27]. تكررت الجملة في رواية **لوسيان لووين**: «لم يكن يعير اهتماماً كبيراً إلى المجتمع المسمّى **بالمحترم**»، وكانت صدى لملاحظة أبداها الراوي حين قال: «هذه الحفلة التنكرية السافلة المسمّاة مجتمع الناس»[28]. أنتجت الرواية قاموساً نقدياً حيث تفقد اللغة تعديها وتلفت إليها القراءة: «إرنست الرابع، المشهور بصرامته التي كان ليبراليو ميلانو يسمونها قسوة» (ص 111). أين الكلمة الصائبة هنا؟ تقف بقية الرواية في صف الليبراليين، وتبدو كلمة «صرامة» كلفظة تنقصها الحروف المائلة، نظراً إلى أنها تصريح مكبوح من طرف الحاشية. تختبر الجملة القارئ. ويحبّ ستاندال هذه السخرية التي تومئ، حيث الكلام يلتفت ليغمز قارئاً متواطئاً، كما في هذه الجملة حيث فاعل فعل القول يشرح ويسيء إلى القول: «[...] وسرعان ما نشر الناس الذين بقوا مخلصين للعقائد المحافظة في القرى أن مماليك مصر قد شنقوا نابوليون كما يستحق بسبب أفعاله» (ص 32). تأتي نهاية الجملة كما لو أنها تذكر أقوال أصحاب الفكر المحافظ بأسلوب غير مباشر وبطريقة ساخرة. هو فعل كلام غريب حيث يكفي الاستشهاد الحرفي لخوض الجدال، وحيث المعارضة هي محاكاة تهكمية بحد ذاتها.

المقاومة في الأسلوب

ألا ينزع الأسلوب الستاندالي إلى إجبار القارئ على القيام بعمل إعادة التعريف الذي يقوم به الراوي بين الفينة والأخرى؟ فالسخرية والتلميح، وهما نابضا هذا الأسلوب، يمنعان القارئ من

---

(27) Stendhal, *Le rouge et le noir*, dans: *Romans et nouvelles*, t. 1, p. 675.

(28) Stendhal, *Lucien Leuwen*, dans: *Romans et nouvelles*, t. 1, p. 1154 et 923.

أن يكون سلبياً ويستدعيان التعليق. تصنع الجملة حوادث غير متوقعة في المعنى وتتطلب فكراً ناقداً. وحين تستخدم السخرية كلمات عكس استخدامها، تجبر على التساؤل حول صوابية العالم المرجعي وعلى سبر قيمه: «الكونت دو م...، المعتاد على الاحترام الذي تؤمنه له ثروته في كلّ مكان، **ودمه الأزرق** وشجاعة خدمه الثلاثين» «Le comte de M***, accoutumé aux respects que lui assuraient en tous lieux son énorme fortune, son *sang bleu* et la bravoure de ses trente domestiques» (ص 227). حرف العطف الأخير et، على طريقة فولتير، يجعل الجملة تسير في الاتجاه غير الصحيح. فقانون الشرف يفقد فيها مصداقيته. «الدم الأزرق» (بالحرف المائل كما لو أنه لفظ مهجور) يسكب بالوكالة، وهو يقع خلف القيمة الصاعدة وهي «الثروة». وهكذا، ثمة خطاب ضمني، تحت سطح النصّ، يتعين على القارئ أن يفهمه. وعليه أن يركّب المعنى أو أن يصحّحه. ينتقي الأسلوب قلة من المحظوظين: «بيد أن الأمير من بين الأفكار الطفولية الأخرى، ادعى أنه يملك سلطة «أخلاقية»» (ص 416-417). أسلوب ساخر بالطبع، ولكن من المستهدف؟ أهو الأمير غير الناضج والجاهل بخفايا السلطة؟ أم أنه التاريخ المعاصر الذي يجعل من هذه الفكرة الجميلة التي تربط السياسة بالأخلاق، ضرباً من السذاجة؟ يتحول التأكيد إلى سؤال ويطلق العنان للتفكير، فيحملنا على البحث عن القيم الحقيقية: «أهو المسؤول [الراوي] إن كانت الشخصيات التي أغرتها أهواء لا يشاطرها فيها لسوء حظه، قد اقترفت أعمالاً في غاية اللاأخلاقية؟» (ص 124) المعنى كلّه يكمن في فاصلة، فإن وضعت قبل «لسوء حظه» لأصبحت الجملة ذات بعد أخلاقي. ولكن الجملة هنا تفتقد الاحترام بالكامل، وتؤكد أن السعادة موجودة في الانجرار وراء الأهواء، حتى وإن لم يعجب هذا دعاة الأخلاق (في طبعة أخرى

من فكتور دل ليتو (Victor del Litto)، وضعت عبارة «لسوء حظه» بين فاصلتين تاركةً موضوع التنديد غير محسوم)[29]. تلعب الجملة لعبة الغمّيضة: «من أنا؟»، ولكن أيضاً: «من أنت، أنت من يحكم عليّ؟ ما هي قيَمك؟» فتصير رسالة مشفّرة وشعيرة انتقال لتعلمني مبادئ البَايلية. يتخلى ستاندال عن حلم كونديّاك حينما يلجأ إلى هذا الأسلوب: لم تعد المسألة أن نضع لغة صحيحة للتفكير بطريقة صحيحة. بما أن اللغة مختلة، يجب العبث بهذا الاختلال، واستخدام الكذب وأنصاف الكلام وما هو تقريبي لإنتاج حقيقة ما. تلك هي سياسة الكتابة المعقدة حين تواجه الرغبة في إشارة ذات معنى واضح بإشارة مبهمة ولكن مقصودة.

جملة البَايلي نشيد للحرية حتى لأمكننا الحديث عن كتابة ستاندال الليبرالية. كما أن البناء الاجمالي للعمل يشهد على هذا. يصرّح ستاندال بالأمر بنبرة تحدّي هادئ في أول مسودّة له للإجابة عن بلزاك، بتاريخ 16 تشرين الأول/ أكتوبر 1840 حين يقول: «[...] لم أفكر يوماً في فن صناعة الرواية»[30]. لا قوانين للرواية، مع فاتحة يمكن فصلها ظاهرياً عن جسم الرواية، وقد دانها بلزاك، وقصة **لافوستا** (La Fausta) التي قد تشكل بذاتها قصة قصيرة، ووصف غونزو جاء متأخراً وأُفرد له جيب في الحكاية مثل جزء من أجزاء سان سيمون. ويقول ستاندال مرة أخرى في مسودّة ثانية لرسالته إلى بلزاك: «[...] إن وضع تصميم يجمّدني»[31]. الكتابة ترفض الجمود، فهي حركة على إيقاع الإلقاء من دون قيود. تزرع

---

(29) *La charteuse de Parme*, le livre de poche (Paris: LGF, 1995), p. 158.

(30) Texte reproduit dans: *Stendhal*, collection mémoire de la critique (Paris: Presses de l'université Paris-Sorbonne, 1996), p. 157.

(31) المصدر نفسه، ص 162.

الفوضى، حتى إن الليبرالية الستاندالية قد تتطرف لتصبح فوضوية. وتحقق بهذا رسالة الأسلوب الساخر الذي يقطع مع ما هو مؤسَّس ومع الأحكام المسبقة. الانعطافات في المعنى تزعج «نظام الأشياء» لتشكل وجوداً فريداً للمتكلم في اللغة، حيثُ إن الأسلوب ينقل الإشارات. في مقابل لغة بارما المضبوطة والتي تتخللها جمل ظرفية جاهزة، يقيم ستاندال لغته غير المتوقعة (يحمل غير المتوقع قيمة بايلية كبيرة) حيث يهز أثر المفاجأة عادات التفكير: وصل فابريس إلى باريس لمساعدة الإمبراطور و«وجد شباناً يتحلّون بلطف محَبّب وبحماسة تفوق حماسته، كما لم يفُتهم أن يسرقوا منه، في غضون أيام قليلة، كل المال الذي كان يمتلكه» (ص 52). تستدعي القفلة على طريقة فولتير تأمل القارئ، فهي تلمح إلى أن الرجل العظيم لم يعد يجمع الأمة وأن ثمة قيمة تتغلب عليه وهي المال. تنبئ الجملة بواقعة واترلو. وفي مكان آخر، يشير الأسلوب الساخر إلى لقاء مستحيل بالصدفة بين الأخلاق والسياسة، كما في الحديث عن «الفارس فوسكاريني صاحب الشرف الرفيع، لذا قد سجن قليلاً تحت حكم جميع الأنظمة» (ص 480). دهش النقاد لهذا النفس الفولتيري الموجود في الكتابة الستاندالية (وقد اعتبر من السيناريوهات الأصيلة المتصلة بستاندال منذ رواية **الأحمر والأسود**). إليكم ما يقوله تيودور موريه (Théodore Muret) في صحيفة *La Quotidienne* بتاريخ 24 تموز/ يوليو 1839، في معرض تعليقه على رواية **دير بارما**: «[...] الطابع المسيطر عند السيد بايل هو الشك: أنه فولتيري في العام 1839، وهو دور جاء متأخراً بعض الشيء. عرف السيد بايل كيف يأخذ عن صاحب **كانديد** (Candide) صفاء الأسلوب وذكاء اللمسة وحدة التعبير؛ ولكن قد أخذ عنه في أكثر من مكان أيضاً، سخريته من الأشياء المقدسة ومن الأفكار التي يفترض بكل واحد منا احترامها عند الآخرين على الأقل،

وهذا من دون تمييز في الآراء»[32]. الأسلوب شكل ومعنى، يحمل معه أخلاقيات معارضة بشدة، كما يلاحظ موريه صاحب الفكر المحافظ. يشكل عدم الاحترام والشك عمق هذا الأسلوب. وقد لحظ بروست، في ما بعد، هذه القرابة: «سخرية تتفق مع ذوق القرن الثامن عشر (سخرية فولتير علماً أن بيْل لم يكن يحبه)»[33]. أعطى بروست ثلاثة أمثلة دامغة من **دير بارما**: «[...] وقد أمكن ذكر تجارٍ مسنّين وأصحاب ملايين ومرابين مسنين وكتاب بالعدل مسنين، نسَوا خلال هذه الفترة الفاصلة أن يكونوا كئيبين وأن يكسبوا المال»، «[...] أمر باعتقال مئة وخمسين وطنياً: كان هذا أفضل ما في إيطاليا آنذاك [...] الرطوبة [...] وفقدان الخبز طبّقا عدالة سريعة بكل هؤلاء الصعاليك»، «حكي الكثير عن هذا النوع من المبارزة، أما الأشخاص الذين كانوا خلالها، فقد قرروا السفر إلى سويسرا»[34]. ولنضف إلى ما سبق هذا المثال حيث حذف أدوات الربط (في صورة رائعة لأشباح الغرور) يجعلنا نستشف علاقة سببية مضحكة: كان فابيو كونتي «مريضاً من شدة اليأس. منذ أشهر عديدة لم يظهر في أي بلاط» (ص 454). أو أيضاً هذه الجملة التي تحمل حرف العطف et اللئيم: «[...] بدت لها شخصية زوجها المقبل مسطحة بالكامل ومضاهية لمشاعر المجتمعات الراقية [...]» (le caractère de son futur mari lui [...] semblait parfaitement plat et à la hauteur des façons de sentir

(32) المصدر نفسه، ص 108-109.

(33) Marcel Proust, «Notes sur Stendhal», dans: *Contre Sainte-Beuve*, bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1978), p. 653.

(34) على التوالي صفحات 30 و32 و43 من *La chartreuse* مع اختلافات في علامات الوقف.

du grand monde [...]) (ص 452). مهما كان السياق، فإن ضروب المحاكاة الفولتيرية الساخرة هذه توازي فعل إيمان، ليس بالرسالة التي تحملها بقدر ما هو بالأسلوب بحد ذاته (إذ ليس وراء المنطوقة ثمة طرح على طريقة فولتير، ومن الأرجح أن وجود هذا النوع من الطروحات مستحيل في المأزق التاريخي لما بعد 1815 وقد تأكد بشكل محزن بعد 1830): إن طاقة عصر الأنوار القتالية وعلامة الاستقلالية الوقحة هي التي تشكل الرسالة الحقيقية. وهكذا، حينما تعين على الحكاية أن ترسم ولي العهد، لم تقدّم لنا لوحة كاملة (على طريقة اللوحات الزيتية الرسمية، ورسم لويس الرابع عشر المعلق بتبجيل في مكتب رانوس الرابع)، بل جعلت اللامتوقع يسود. في عالم بارما الأحادي الكلام، صاحب الجمل الجاهزة، يُدخل السرد بلبلة على طريقته. يسكب الفوضى في عالم المستبد: «كان رجلاً شديد الوسامة ويمضي حياته في الغابات حاملاً بيده مطرقة» (ص 128). لا وجود لتناظر منسجم بين جزأي الجملة، بل قفزة من مستوى إلى آخر. الجزء الأول ذو المعنى المكتمل يجعلنا نتوقع وصفاً خارجياً بينما يبشر حرف العطف بتسلسل منطقي، بيد أن الرجل الوسيم يتحول في نهاية الجملة إلى رجل كهوف تقريباً! لا شك في أن الجملة تخبرني شيئاً ما عن ولي العهد، ولكنها تعني أولاً لا مبالاة تهكمية لدى الكاتب. وهي عبر أسلوبها رسماً ذاتياً يخلع رانوس الخامس المقبل عن العرش وهو الشخصية الثانوية جداً في تسلسل الحكاية. وحتى عندما يغيب الطرح وعندما ينتهي السيد دو فولتير نهاية سيئة فيصبح مرجعاً لفكر أصحاب دكاكين السمانة وموردّاً للأقوال المأثورة بالنسبة إلى صيدلي مدينة يونفيل (Yonville) في **مدام بوفاري**، إلا أنه ينبغي على الأقل إعلاء هذا الصوت كإعلان مبادئ.

يعوّض ستاندال خيبة أمله السياسية «بحرية في الأسلوب» غير قابلة للاستلاب. هي تخفّف صاحب الكلام من جدّيته وتؤكّد منعته: «في القرون الوسطى، أثبت اللومبارديون الجمهوريون عن شجاعة تضاهي شجاعة الفرنسيين وقد استحقوا أن يروا مدينتهم وقد دمّرها بالكامل أباطرة ألمانيا» (ص 25). حتى الفظاعة تصبح مصدراً للجمال. هذه الجملة التي تحكي عن الحرية المدمّرة تجعلها باقية بالرغم من الاضطهاد، وهذا بفضل خفّة بالغة في الأسلوب. تعلن المسافة أنه لا يمكن قتل الفكرة. هذا ما يبدو لي أنه المعنى العميق الذي تحمله هذه الجمل على طريقة فولتير، فهي تؤكد أسلوب القرن الثامن عشر لتذكّر بصوت من علّموا الإنسان أنه حرّ بأن يصنع مصيره وأن يكتب التاريخ، ولتعترض على الأكاذيب الصادرة عن مؤتمر فيينا. يواجه ستاندال عالم معاصريه وقرن الملل الذي ندّد به بقوة في رواية **الأحمر والأسود**، بتلك الكتابة التي هزّت خمول عصر بأكمله[35]. كما لو أن إعادة استخدام هذه اللغة الجمالية هي بمثابة الوسيلة لستاندال حتى يتخطى شك الفاقد أوهامه السياسية وينكر عدم تصديقه للتاريخ، كما هي وسيلة لتأكيد استمرارية المكتسب والإرث الباقي حياً مهما كان هذا التاريخ في حالة سبات. يتم اللجوء إلى الأسلوب المهجور ظاهرياً لفضح المغالطات التاريخية في الحاضر. الكتابة الستاندالية سياسية حقاً لأنها تمجد الحرية. تود الاستمرار في الإيمان بها كما تود إعادة إحياء هذه اللغة التي فشلت. في الكتابة الستاندالية يدوي تناقض ستاندال الأخير بين فكر زالت عنه الأوهام ولغة يوفورية. يعترض صوت البايلي على ما هو نهائي ويسير الأسلوب عكس تيار الحكاية المروية.

---

(35) كما أنَّ ذكر القرن الثامن عشر متكرر بوضوح في الرواية: ص 26 **الموسوعة** وفولتير، ص 147 و479 فولتير وروسو، ص 137 فولتير، ديديرو ولابي رينال، ص 295 بومارشيه، وص 411 كونديّاك.

يعرف ستاندال هذا الأمر ويقوله عبر موسكا: فشل كونديّاك، المربي في بارما، في تربية الأمير و«لم يصنع من تلميذه سوى ملك الأغبياء» الذي «لم يعرف كيف يتعامل مع الجنرال بونابرت» (ص 411). أي سخرية من جانب موسكا حين يلقب مجدداً، على سبيل التتويج المضحك، أمير بارما بـ «ملك الأغبياء»! ليس من البساطة بمكان الإرشاد إلى طريق العقل. تدل هذه الواقعة على فشل برنامج عصر الأنوار وفشل تطبيقاته. سيعتبر فشل تلميذ كونديّاك في التعاطي مع جندي الثورة بمثابة رمز اللقاء الفاشل بين العقل والتاريخ، وهو لقاء يشهد عليه بطريقة أخرى الرأي العام، كما سبق ورأينا. وهكذا، لم يبقَ سوى أن يعاد إحياء هذا الصوت، كإنكار للواقع وكرغبة تظل باقية برغم الخيبة وكإيمان بعد موت الآلهة، فيغني نغمة «أنا أعرف تماماً، ولكن مع هذا كلّه..». في استعادة لتعليق أوكتاف مانوني (Octave Mannoni) على المفهوم الفرويدي. ينتج إنكار الواقع هذا مسافة بين المنطوقات والنطق. أعرف تماماً أن التاريخ قد فشل ولكني مع هذا أود أن أرفع صوتاً متمرداً. أعرف تماماً أنه في العام 1839 كان لويس فيليب «أكثر الملوك احتيالاً»، ولكني مع هذا أود أن أهلّل للحرية. حين سقطت الليبرالية وتشوهت، بقي مع هذا ما يلي: استقلالية الكتابة غير القابلة للتطويع. هل نجرؤ على القول إن أسلوب ستاندال مثله مثل كلمة كامبرون عند هوغو (أناقة مختلفة وفصاحة متشابهة)[36]؟ إنه هذا الاعتراض الذي يدين خدعة التاريخ. في الكونشرتو الأوروبي بعد

(36) Victor Hugo, *Les misérables*, 2ème partie, livre premier, chap. XV:
يحلل هوغو كلمة «merde» الكرنفالية، وهي لفظة احتجاجية سوقية، كاحتجاج فوري على النظام الذي أرساه الثامن عشر من حزيران/ يونيو 1815، كصرخة من المستقبل إزاء عودة الماضي.

فيينا، تجيء موسيقى ستاندال الخفيفة حاملة طلقة المسدس هذه كلازمة تقول: «ومع هذا، تحيا الأنوار».

وهكذا، يرد ستاندال بواسطة الأسلوب على الكذب السياسي، إلى جانب الرد الآخر الموجود في الحكاية من قبل الثنائي الرومنطيقي، فابريس وكليليا الذي يقول أن السعادة قد أصبحت شأناً فردياً بشكل حصري. ألم يرَ باكراً جداً في الأسلوب طبيعة الأدب بحدّ ذاته؟»[..] يستحيل تقريباً أن نُحسن الكتابة من دون أن نذكّر، بطريقة غير مباشرة إلى هذا الحد أو ذاك، بحقائق تشكل صدمة عميقة بالنسبة إلى السلطة»[37]. إنه أسلوب «طلقة المسدس وسط الكونشرتو». لا حاجة إلى ممارسة نشاط نضالي من أجل هذا، تكفي الكتابة، كما تغرّد الطيور. فالكلمة الحرة تصنع الالتزام. وقد اعترف فلوبير بالأمر بدوره في آخر أيامه، هو المعروف عنه قلة حماسته السياسية، فقال: «حين نحسن الكتابة، يكون أمامنا عدوّان: **العدو الأول**، الجمهور لأن الأسلوب يدفعه قسراً إلى التفكير ويجبره على العمل؛ **والعدو الثاني**، الحكومة لأنها تشعر أن بداخلنا قوة والسلطة لا تحب سلطة أخرى»[38]. تبقى القلة من المحظوظين.

---

(37) يذكر جورج بلان (Georges Blin) هذه الفقرة من **نزهات في روما** (*Promenades dans Rome*) في: *Stendhal et les problèmes du roman* (Paris: Corti, 1954), p. 272.

(38) Gustave Flaubert, Lettre du 19 février 1880 à Guy de Maupassant.

الفصل العاشر
فلوبير والزهرة الزرقاء الصغيرة

ن. أيعني هذا أن ضعف اللغة يثبت قوة الشعور؟
ر. يبيّن على الأقل أحياناً حقيقته.
جان جاك روسو،
«Préface de *La Nouvelle Héloïse: ou entretien sur les romans*»
أنا، هذا الجرس المسكين الفارغ الذي ينقصه ما يجعله يرن.
فكتور هوغو، *Ruy Blas*

تعرف شخصيات ستاندال، في خضم ملاحقتها للسعادة، كيف تجد الكلمات، وكيف تستغني عنها بفضل نظرة أو ضغطة يد خلال الليل، أو أيضاً كيف تبتكر حروف الأبجدية الضرورية. فهي تتواصل في كل الوضعيات من أعماق زنزانة كما في وسط صالون: «في المساء، حينما كانا يجلسان على طرفين متقابلين من الصالون الشاسع حيث كانت مدام دو بونيفيه (Bonnivet) تجمع كل من هو الأكثر شهرة وتأثيراً في باريس، كان أوكتاف، إذا ما أراد الرد على سؤال، يختار كلمة جاءت أرمانس على استخدامها، وكانت ترى أن متعة تكرار هذه الكلمة كانت تنسيه الاهتمام الذي يعيره لما يقوله. وهكذا من دون سابق تصميم، كان يقوم بينهما، وسط المجتمع الأكثر متعة

وحيوية، نوع من صدى، وليس حديثاً خاصاً. وهو صدى لا يعبر عن شيء بوضوح، ولكن يبدو وكأنه يتحدث عن صداقة تامة وإعجاب لا حدود له»(1). وبالطريقة ذاتها، في صالونات مدينة نانسي، يكون لوسيان موضوع حديث عام حيث السيدة دو شاستيلّيه (de Chasteller) تسمع كلمات لم يكن سواها مقصوداً بها(2). غاب همّ الكلمات غير المناسبة وصارت اللغة المزدوجة أحادية المعنى تماماً. وربما كان فابريس دل دونغو الأكثر مهارة في هذا المجال. صرّح بحبه لكليليا جهاراً بينما هو الواعظ يلقي عظته من أعلى منبره: «بدا وكأنه يتوجه إلى الجمهور، ولكنه لم يكن يكلّم سوى كليليا»(3). لا تحول المسافة العامة دون حميمية الحبيبين ويهزأ كلام الحب بالخطاب الاجتماعي.

ثمة عالم آخر عند فلوبير، حيث ترتبط الثنائيات بصعوبة كبيرة وحيث يقاسي الأبطال للانفصال عن صمت أحلامهم وتُمنى كلمات الحب بالفشل:

«لقد سمع لمرات ومرات هذه الأمور تقال له حتّى أنَّها لم تعد تحمل أي جديد. كانت إيمّا تشبه كل العشيقات؛ وإذ سقط سحر الجديد شيئاً فشيئاً كما تسقط الملابس، ظهرت رتابة الهوى الأبدية عارية تحمل الأشكال الدائمة ذاتها واللغة ذاتها. لم يكن هذا الرجل المليء بالخبرة يميز اختلاف المشاعر خلف التعابير المتوازية. ولأن شفاهاً متفلتة أو ساقطة قد همست له بجمل شبيهة، لم يؤمن كثيراً بصدق هذه الشفاه؛ إن الخطابات المبالغ بها، والتي تخفي مشاعر

(1) Stendhal, *Armance*, dans: *Romans et nouvelles*, t. 1, pp. 150-151.
(2) Voir *Lucien Leuwen*, dans: *Romans et nouvelles*, t. 1, p. 926.
(3) *La chartreuse de Parme*, dans: *Romans et nouvelles*, t. 2, p. 487.

باهتة أكثر من الهمّ على القلب، كما كان يفكر في نفسه؛ كما لو أن امتلاء الروح لا يفيض أحياناً عن طريق الاستعارات الأكثر فراغاً، بما أن أحداً لا يستطيع أبداً أن يعبّر عن كم حاجاته الدقيق، ولا عن أفكاره أو آلامه، وبما أن كلام الإنسان كالقِدر المصدوعة حيث ندق أنغاماً لترقيص الدببة في حين نود أن نرقّق قلوب النجوم»[4].

تناقض هذه الصفحة التي لا تنتمي إلى أسلوب فلوبير، مبدأ اللاشخصية. يتحيّز الراوي لمصلحة إيمّا التي لا يفهمها رودولف، ويحاجج في صفّها مستنداً إلى فلسفة اللغة. يطرد زمنُ الخطاب زمنَ الحكاية: يطرح الحاضر حقيقة عامة، وهي عجز القول، تتخطى حالة إيمّا. تدوّي حكمة الراوي لتفضح معاناة شاملة.

بيد أن هذه الحقيقة العامة ترتبط مع لحظة خاصة من التاريخ الأدبي، فالشكوى الكئيبة ضد اللغة الناقصة هي موضع موروث عن الحقبة الرومنطيقية. ويترافق الفيض العفوي ظاهرياً مع بلاغة متكلفة. من ذا يتكلم هنا؟ يمتلك راوي فلوبير صوتاً رومنطيقياً. يجب أن يؤخذ تعدد الأصوات هذا على محمل الجد، ولو بشكل مؤقت. يتماثل الراوي مع بطلته ويدخل في زمن القصة ويظهر الـ «نحن»، وهو الـ «نحن» ذاته الذي افتتح الكتاب، فيجعل الراوي معاصراً لشخصياته ومتضامناً معها ليكتشف فجأة أنه متورط في روايته. وفي هذه الحالة، ألا يخفي سؤال «كيف نتكلم؟ »(وجهة نظر البطلة) سؤالاً آخر هو: «كيف نكتب؟» «[..] بما أن أحداً لا يستطيع أبداً أن يعبر عن كمّ حاجاته الدقيق ولا عن «أفكاره» أو آلامه». لغة الحب نموذجية، ولكن كل وجوه اللغة مطروحة هنا.

ومع هذا، لا يبرز هذا التساؤل الجوهري سوى في الفصل الثاني عشر من الجزء الثاني. وبما أن الحكاية قد تمكنت من إنجاز

---

(4) Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, p. 196.

ذاتها، فهذا يعني أن جواباً ما قد تم العثور عليه. ويدل استمرار السؤال على أن الجواب ليس قاطعاً. وعلى الرغم من أن كتابة فلوبير تبدو تحت السيطرة، إلا أنها كتابة قلقة. سبق الجواب السؤال من دون أن يخفيه. يتميز فلوبير عن الجمالية الرومنطيقية المذكورة للحظة من طريق هذا التعليق الذي يرسم بدايات شك لغوي. ظن الرومنطيقي أنه يعوّض عن نقص اللغة وقد أراد الهرب منه، إلا أن نص القِدر المصدوعة يقبل به ويلاحظه مستعملاً زمن الحاضر المستسلم. يتحول الصوت الرومنطيقي شيئاً فشيئاً، وتجدر قراءة تدخل الراوي، وسيكون الأخير بهذا الشكل المكثّف، بوصفه قطيعة مع طريقة في الكتابة. هي اندفاعة غنائية أخيرة تعبّر عن قلة جدوى الغنائية في تناقض ينشأ عنه الصوت الفلوبرتي الساخر ذاكراً اللغة التي يستعملها[5]. هنا يتولد الإدراك بأن التمرّد ضد واقع لا يكفي، إذ كيف نصدق أقوال شخص يعلن أنه لا يؤمن باللغة؟ لا تعي إيمّا أنها ضحية لغة عاجزة، ويدرك فلوبير أنه ضحيةً تحاول بناء عمل بأسره في حالة من خيبة الأمل. هذا هو القرار الذي ينبغي أن نحاول متابعته وفهمه عند قراءة نصّ القِدر المصدوعة، لذاته من ناحية، ولكن أيضاً في إطار سياقه ضمن **مدام بوفاري** وأعمال فلوبير، مع وضعه في منظار أدب ذلك القرن.

انعدام قابلية التوصيل

يبرّر الراوي البطلة في حركة تعاطف من جانبه، مستنداً إلى الطلاق البائن بين الحياة الداخلية والعالم الخارجي. وبمجرد أن يتحول إعلان الحب إلى كلام، يبدو مزيفاً، فالكلمات لا تبين أصالة

(5) أستمر في الرجوع إلى نظرية دان سبربر (Dan Sperber) وديردر ويلسون (Deirdre Wilson) في «Les ironies comme mentions».

الرغبة، بل تشوّهها. وحده الراوي، لأنه يمتاز بالمعرفة الشاملة، يستطيع الولوج إلى الحياة الداخلية والعالم دون الكلامي، فيفهم البطلة ويضمن كلاماً يحتاج إلى هذه الشهادة لصالحه حتى يصير مقنعاً. ويجب تدخّل وجهة نظر خارجية وغير ذات مصلحة حتى تقاس حقيقة الكلمات بحق. ولكن ما نفع كل هذا؟ لا توجه الرسالة سوى إلى القارئ، أما في الحكاية حيث الكلام مهم وملزِم، فإن سوء الفهم هو القاعدة. يخطئ رودولف بخصوص إيمّا ويفسر بشكل سيء المنطوقات: «لم يكن هذا الرجل المليء بالخبرة يميّز اختلاف المشاعر خلف التعابير المتوازية. «*dis tinguer*» «(يميّز)،» dis semblance «(اختلاف)، تضع السابقة» «dis» عالم رواية **مدام بوفاري** تحت إشارة الانفصال. وتضع الجملة فاصلاً بين الوقائع وفهمها يرجع مصدره إلى الفاصل بين الوقائع وصياغتها. اللغة نظام قد أُفسِد، وصارت إشاراته خادعة من حيث معناها حينما تفسّر كما هي، هذا لأنها تحتاج بالأحرى إلى أن تفك ألغازها وأن تعامل «كمؤشرات». لم تعد اللغة تتكلم لأنها أصبحت متعارفاً عليها إلى أقصى حدود، حتى أنها صارت ملتبسة إذ تكاد تكون نوعاً من رموز علم الجبر. التوازي في التعابير والاختلاف في المشاعر يعني أن اللغة لم تعد تقوم بدورها التصنيفي الذي أعطاها إياه العصر الكلاسيكي، والذي كانت تقوم به بنجاح إلى درجة أن وجودها كان غير لافت. وكما يقول ميشال فوكو (Michel Foucault) لم تكن اللغة موجودة، كانت تقوم بوظيفتها. وهنا، بدأت اللغة تكون موجودة لأنها توقفت عن القيام بوظيفتها. ما أظهره عالم الآثار على مستوى خطابات المعرفة، التقاه فلوبير كذلك في الكلام اليومي. ومثلما انهارت تصنيفات العلم أمام تعقيدات الوقائع، وتخطى الواقع المتطور جمود المصطلحات (حين يتغير مظهر الغيوم قبل أن يتمكن بوفار وبيكوشيه من أن يطبقا عليها

مصطلحات لوك ـ هوارد (Luke-Howard)(6)، تترك كلمات الحب طبيعة هذا الشعور في حالة تردد. يكتشف إنسان القرن التاسع عشر، ومعه الشخصية الفلوبرتية، استقلالية مقلقة لدى اللغة، يشك معها في أن اللغة تقف على مسافة من الأشياء أو من الفكر. لم تعد ذاك الوسيط الذي يربط الداخل بالخارج، بل على العكس، صارت عاملاً فاصلاً يشوّه الفكر، كما فعلت السابقة "dis"، وكما أكدت النقائض. وتكرر الكتابة ذاتها حتّى تُسمع صوتها: » [. . .] كما لو أن «امتلاء» الروح لا يفيض أحياناً من طريق الاستعارات الأكثر فراغاً». النقيضة مزدوجة: الوصل بين امتلاء وفراغ، ولكن أيضاً من جملة إلى أخرى، النزاع بين استعداد المتكلم، وهو «امتلاء الروح» وموقف السامع، ردولف هذا «المليء بالخبرة». المرأة جسد بالنسبة إلى رودولف، والخبرة تعني تقليدياً العلاقات مع النساء، ولكنها تحمل أيضاً تعدداً قاسياً في المعنى فتشير إلى الزبائن. خبرة رودولف تمنعه من أن يلتقط فرادة روح، ومعرفته الكبيرة تجعله غير قادر على الفهم: «تشبه إيمّا كل العشيقات». يقدم الفعل نقيضة جديدة بين الشبه (ressemblance) (الخارج والمظهر) والاختلاف (dissemblance) (الداخل والأصالة)، بين سابقة التكرار (re) وسابقة الاختلاف (dis). تفقد إيمّا هويتها، وتغطي اللغة صوتها من حيث هي مجموعة رموز مشتركة بين الجميع في «التعابير المتوازية»: ولأن شفاهاً متفلتة أو ساقطة قد همست له بجمل شبيهة، لم يؤمن كثيراً بصدق هذه الشفاه». يعني مجاز الكلية الجسدية أن الخطاب مُغْفل: عبر همس هذه الشفاه التي تمنح الكلام كما القُبَل تذوب وحدة الفرد. إيمّا، عشيقة، شفاه: تخسر الشخصية نفسها وتخسر اسمها ووجهها، كلما طال إصغاء رودولف إليها. يود امتلاء الروح أن يعبّر عن نفسه في حين أننا لا نسمع سوى كلمات تلفظها أطراف شفتين.

---

(6) Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, p. 88.

تقرض اللغةُ الكلامَ. تذوب فويرقات الفكر أو الشعور في لغة ذات طابع واحد. لذا، يصير عدم الفهم حتمياً وهذا ما تعبر عنه صفحة القِدر المصدوعة في نقيضة أخيرة: «ولأن شفاهاً متفلتة أو ساقطة قد همست له بجمل شبيهة، لم يؤمن كثيراً بصدق هذه الشفاه؛ إن الخطابات المبالغ بها والتي تخفي مشاعر باهتة أكثر من الهمّ على القلب، كما كان يفكر في نفسه؛ كما لو أن امتلاء الروح لا يفيض أحياناً عن طريق الاستعارات الأكثر فراغاً، بما أن أحداً لا يستطيع أبداً أن يعبّر عن كمّ حاجاته الدقيق ولا عن أفكاره أو آلامه». «لأن» الاستقرائي، المنسوب إلى رودولف، يجد في «بما أن» الاستنتاجي الذي يستعمله الراوي، موازياً نقيضاً له. يحكم الأول على المظاهر، على الخارج ويرتكز الثاني على الشفافية، على الداخل. ويتصادم نظاما السببية إذ يرى رودولف في اللغة مبالغات («الخطابات المبالغ بها») بينما لا يرى الراوي فيها سوى تصريحات مكبوحة وموارد غير كافية وغير مناسبة، فينسب مسؤولية عدم الفهم الأخيرة إلى السامع بعد أن يحتاط في تمييز نفسه عنه بواسطة جملة اعتراضية تزيل عن ماضي الديمومة المستخدم سابقاً أي التباس نطقي عادة ما تغذيه الحكاية: «إن الخطابات المبالغ بها والتي تخفي مشاعر باهتة أكثر من الهمّ على القلب، «كما كان يفكر في نفسه»». من المؤكد أن كلام إيمّا حبيس الكليشيهات، ولكن فكر رودولف الذي يحلله مكوّن من حكم مسبق. وانطلاقاً من كليشيه حول زيف الكليشيهات، يعجز رودولف عن سماع حقيقتها. ليست إيمّا التي تتكلم ككل العشيقات، إنه رودولف الذي يجعلها تتكلم (يسمعها) هكذا.

إفراط في اللغة

يدين الراوي رودولف ويبرّئ إيمّا. ولكن في داخل «الحكاية»، سيؤثر شك السامع في صورة المتكلم. فحكمة الراوي لا وجود لها

في عالم الشخصيات. وها هي إيمّا بدورها «المليئة بالخبرة»، تعتبر أن رودولف على حق فلا تعود تؤمن بالكلمات التي تلفظها. تتبرّأ الحكاية من خطاب الراوي. فبينما كانت إيمّا تصغي إلى لوسي دو لامرمور، نجدها تذِم بالكتب التي قد تجعلنا نصدق بوجود «امتلاء الروح» حيث لا وجود سوى لـ «صغائر الأهواء»: «ولكن، لا شك في أن تلك السعادة كانت كذبة من نسج الخيال تحمل على اليأس من أي رغبة كانت. صارت تعرف الآن صغائر الأهواء التي يبالغ الفن بها»[7]. هذا بالتحديد ما كان يقوله رودولف عن الكلام وقد جرى تطبيقه على الكتابة: «إن الخطابات المبالغ بها والتي تخفي مشاعر باهتة أكثر من الهمّ على القلب، كما كان يفكر في نفسه». ها هو الراوي متهم بأنه استسلم للمبالغة حينما دافع عن إيمّا؛ وها هو الكتاب ذاته متهم بأنه يشوّه الواقع: مع تقدّم الحكاية، تطيح أزمة اللغة بالكتابة. كانت الكتابة قد حاولت، بواسطة حاضر الحقيقة العامة، أن تؤسس لوجهة نظر سيدة ولموقف «يعلو على النزاع» يمكن، انطلاقاً منه، الحكم على قيمة الحق التي تحملها اللغة، لكن طريقة توجيه الحكاية تلمح إلى تكذيب ينضم إليه الراوي في النهاية، بُعَيْد إيمّا، بعد أن غلب عليه الشك مثلها، كما لو أن الشخصية قد جسدت الأمل الوحيد الذي أطيح به، في كلام حق على الرغم من كل شيء، لأن الشخصية مقتنعة بحقيقته: «أما الكلام فهو طاحونة لفّافة تطيل المشاعر باستمرار»[8]. يمكن أن تكون هذه الجملة لرودولف. تلتقي حكمة الراوي بأحكام المغرِّر المسبقة. فهل تكون موضع ثقة؟ وهكذا، تتجه الحكاية نحو حالة تردد، ونحو هذا الرعب من عدم اليقين الكامل حول اللغة الذي ودّت لو أنها تمكنت

---

(7) Flaubert, *Madame Bovary*, pp. 230-231.

(8) المصدر نفسه، ص 239.

من انتزاعه وقد كان موجوداً عند فلوبير أيضاً وقت كان يكتب الجزء الأول من **مدام بوفاري**. كان الكاتب قد قال مسبقاً، في رسالة إلى لويز كوليه (حبيبته!)، إنه هو أيضاً لا يستطيع أن يصدق الراوي بالكامل: «لهذا السبب أكره الشعر المحكي، الشعر في الجمل. - أما بالنسبة إلى الأشياء التي لا كلمات لها، فإن النظرة تكفي. - تنهدات الروح والغنائية والوصف، أريد كل هذا عبر الأسلوب. وهو في مكان آخر دعارة، في الفن وفي الشعور ذاته. / إنه هذا الخجل نفسه الذي منعني على الدوام من مغازلة امرأة. - عند قول الجمل الشعرية التي كانت تجيء على لساني، كنت أخشى أن تقول في ذاتها: «أي دجّال هذا!» وكان الخوف من أن أكون دجّالاً بحق يوقفني»[9]. إذا تلفظت بجملٍ جاهزة، قد يرى فيها الآخر أكاذيب، وربما خيراً يفعل فالمتكلم ذاته لا يستطيع أن يقرر صدق أقواله. هل، يا ترى، ينجم عيب اللغة عن عيب في الشعور؟ تمنع قشرة الغباء التي تلفّ الكلام من معرفة ما إذا كان يقول الصدق. هذا لأن مأساة اللغة كما يعيشها فلوبير تكمن هنا، فالغباء لا يتعارض، للأسف، مع الحقيقة، بل يتطابق معها، وإذّاك لا تستطيع الكلمة الحقُّ أن تغسل نفسها من أي شك بغبائها. حين أقول «يا ملاكي»، لا تعني هذه الكلمة شيئاً، ومع هذا إني أسلمها مراد قولي وأطلب من كلمة غبية أن تكون ضماناً لصدقي، بيد أن هذه الكلمة تطرح عليّ أنا السؤال التالي: إلى أي درجة صادق أنا؟ تقول المبالغة أكثر من اللازم، ولكن أي جزء منها هو الزائد؟ وأي جزء بالتحديد يجب أن أشطب من الكلمة حتّى أجعلها مطابقة لقوة شعوري؟ ثم إن هذا الشطب، ألا يجعلني أعترف بنسبية ما أشعر به؟ لقد ظننت أني أعبّر عن هذا الشعور وها أني مجبر على تخمينه، فأدرك أني لا أعرف

(9) Flaubert, Lettre du 5-6 juillet 1852.

تماماً ماذا أضع خلف الكلمة. وأدرك أن هذه الكلمة تحرجني للغاية وأن ضرورة التفكير بها يجعلني أشعر بقلق إزاء حقيقة الشعور الذي كان مفترضاً به أن يأتي بهذه الكلمة. والأسوأ من كل هذا أني لن أستطيع الإجابة، في أي حال من الأحوال، بما أن الكلمة عارية عن المعنى، فتكون النتيجة أن شعور الحب يصير ملوثاً بشعور الغباء.

ربما كان صحيحاً أن كلمة الحب غير المتأقلمة باستمرار، لا تناسب الوضع أبداً، فهي أولاً غبية. لم تعد المسألة إذاً تتعلق باتهام السامع بل الكلام، وبالأخص كلام الغرام الذي بلور من حوله أزمة اللغة التي أعلن عنها القرن، كما يقول فلوبير نفسه: «ينشأ ردّ فعل فظيع في الوعي الحديث ضدّ ما يسمّى الحب. بدأ الأمر بزمجرات سخرية (مع بايرون (Byron)... إلخ) ونظر القرن بأسره بواسطة العدسة المكبرة إلى زهرة الشعور الصغيرة التي كان يفوح عطرها سابقاً وشرّحها على طاولته»[10]! فلنشرّح معاً. الخطاب الغرامي هو في الواقع الصورة الأكثر مأسوية والأكثر إلحاحاً عن قانون القِدر المصدوعة في روايات فلوبير. الجملة التي يذكرها رودولف ترصف «الاستعارات الأكثر فراغاً»: «أنا خادمتك ومحظيتك! أنت ملكي ومعبودي! أنت طيب! أنت جميل! أنت ذكيّ! أنت قويّ»[11]! حوّلت إيمّا رودولف إلى بطل روايات عاطفية من خلال وصفها له. ولا يظهر التصريح بالحب على أنه فعل إنجازي، بل هو يبدو أشبه بـ «ذِكْر» لأن قول إيمّا هو إعادة قول. «يَفْرِط» السيناريو المشهدَ وتصير جملة إيمّا ملخص الخطاب الغرامي. انطلقت الجمل المستقلة بشكل ذاتي من دون أن تسمع الواحدة ما تقوله الأخرى. أنتج هذا الخطاب المذَرَّر رسماً مثالياً لرودولف حيث لا ينجح ذكر كمال

(10) Flaubert, Lettre à Louise Colet, 12 avril 1854.

(11) Flaubert, *Madame Bovary*, p. 196.

الأوصاف (طيبة، جمال، ذكاء، قوة) سوى في تَتْفِيه الرغبة التي يهدف إلى التعبير عن حدّتها. وبسبب البروتوكول، يمرّ التصريح بمراحل شعائرية، فيستثني فورية الشعور وتتلطخ الاندفاعة الطبيعية بعوامل ثقافية: «أنت ملكي، معبودي!». حين يكون الحب من دون لغة «خاصة به» يتكلم اللغات الاجتماعية ويستعير مرجعيات سياسية أو دينية. وبشكل رديف، تشير المزايدة الخبرية إلى استحالة تثبيت الشعور. يدلّ هذا التناقض بين نيّة ما وتحقيقها على سوء التفاهم: فإيمّا تبالغ لأنها غير قادرة على التعبير بالقدر الكافي إلى درجة أن رودولف لن يقرأ خلف فراغ المبالغة «امتلاء الروح»، بل سيقرأ تكلّفاً. لا يتعرّف رودولف على نفسه في الرسم الممتلئ إطراء الذي ترسمه إيمّا والذي يحوّلها هو بدوره إلى بطلة رواية عاطفية: «تشبه إيمّا كلّ العشيقات.» كان النصّ الذي نشر في مجلة (Revue de Paris) يقول «كل عشيقاته»، وجاء التخلي عن هذه الصيغة المعبرة عن الملكية ليزيل كل سيرة حياة خاصة. فإيمّا لا تذكّره حتى بذكرياتٍ خاصة، هي نموذج. لا يشير ضميرا الـ «أنا» والـ «أنت» لا إلى إيمّا ولا إلى رودولف، هما ضميران لثنائي يمكن أن يرجعا إلى أي كان، إلى مدام كاستيون (Castillon) وغورغو، مثلاً: «لحظة عرفتك بدوت لي جميلاً كالأمير. أحب عينيك، صوتك، مشيتك، رائحتك!»، «يا قلبي العزيز! يا حبي العزيز! كم أنت جميل! يا إلهي، كم أنت جميل! دعني أذهب معك، سأكون خادمة لك!»[12]. الأمير، الله (حتى لو كان من حيث النداء)، الجمال، الخادمة: تمتلك المرأتان مجموعة الكلمات ذاتها وتتقاسماها مع الراوي المعني باستمرار: «ومنقلب الرأس، كما لو أنه في حالة عبادة»[13]. هما

---

(12) Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, pp. 262 et 263.

(13) المصدر نفسه، ص 262.

تسمّعان النصّ ذاته ليتحول فعل الكلام الحر إلى إعادة إنتاج قسرية. تصير إيمّا والسيدة كاستيون وظيفتين، بالمعنى المسرحي للكلمة. تهدف هذه الأصداء من رواية إلى أخرى إلى إفراغ علاقة الأنا/الأنت من كلّ ترجيعية. لا يعود الفاعل يتشكل من خلال اللغة وما يبقى هو المنطوقة على حساب مستوى النطق. تفقد كلمة ـ القِدر المصدوعة ـ قوتها الناقلة، فالجملة متصلبة ومتعارف عليها ولم تعد تحمل أي مضمون.

تأتي النتيجة النهائية لهذه الآلية في قطيعة بين اللغة والحقيقة. فالجملة الواحدة يمكن أن تقول الحقيقة كما يمكن أن تقول عكسها. لهذا السبب، يصحّ تفسير تصريح الحب الذي أعلنته إيمّا أنه إنكار للحب. ولهذا السبب، وبطريقة لا تقل منطقية، يمكن لرودولف أن يجد بلاغة هوى شبيهة ببلاغة إيمّا، حتى لو أنه يعتبر الحب «مجموعة من النكات»[14]. إحداها حقيقية، ولكنها لم تصدَّق بينما الأخرى زائفة قد سُمِعت. ما من أثر شكلي يمكن التقاطه يميّز بين الكذب والحقيقة. والمسألة، على الأكثر، هي مسألة علم نفس: «ولكن الجميع كانوا متشابهين وكنت أعرف مسبقاً كيف تنتهي جملهم والطريقة التي سيخرّون بها على ركبهم [...]»[15]، كما كانت تقول ماريا عن عشّاقها، وقد كانت فطنة لأنها سبق وفقدت أوهامها، فاللغة لا يكشف أمرها سوى من هو غير معني بما يجري. بكلمات أخرى، تظل اللغة في حالة التباس بما أن الحقيقة بحاجة إلى الكذب. وباستطاعة رودولف أن يردّ إلى إيمّا صورة عن لغتها الخاصة، في رسالة الوداع، فيصنع خطاباً غرامياً يكتفي بتمرين نحوي يقضي بتحويل الكلمات التي سمعها من فترة قصيرة إلى

(14) Flaubert, *Madame Bovary*, p. 207.

(15) Flaubert, *Novembre*, dans: *Oeuvres de jeunesse*, p. 806.

المؤنث، فتصير: «لماذا كنت بهذا الجمال؟»، «[...] امرأة معبودة أنت [...]»، «وأنا من يرغب في إجلاسك على عرش»، «كوني طيبة على الدوام!»[16]. الجمال، الطيبة، استعارة العبادة الدينية، استعارة الملكة السياسية، كل شيء موجود. يُتِم رودولف درب المحارب الغرامي ويرجع إلى إيمّا إطراءاتها. وتصير المسألة كما لو أنها فرض مدرسي في فصل البلاغة، بين رسالة القطيعة ورسالة المواساة: «هل تعرفين الهاوية التي كنت أجرّك إليها، يا ملاكي المسكين»[17]؟ سينتهي «الملاك» في **قاموس الأفكار الجاهزة** ويصنّف في خانة الأدب، علماً أنه قد يصحّ أن تنضم الهاوية إلى القاموس أيضاً. يتعاطى رودولف الأدب. وكذلك حينما يدس كلمة «القَدَر»: قال في نفسه: «هذه كلمة تترك دائماً أثرها»[18]. وقد قال عنها قاموس **بوفار وبيكوشيه** أنها «كلمة رومنطيقية حصراً». كان مازا (Mazza) قد تلقى رسالة كهذه في واحد من أعمال الشباب عند فلوبير هو **الهوى والفضيلة** (*Passion et Vertu*)، ولكنها كانت ملخصة بشكل بسيط ومقتصرة على تحليل بلاغي: «كانت الرسالة طويلة ومكتوبة بشكل جيد ومليئة بالكامل باستعارات غنية وكلمات رنانة؛ كان إرنست يقول لها بأنه يجب ألا تحبه بعد اليوم وأن تفكّر بواجباتها وبالله، وأعطاها أيضاً نصائح ممتازة حول الأسرة والحب الأمومي؛ ثم انتهى بقليل من المشاعر، مثل السيد دو بويّي أو مدام كوتان»[19]. يقوم إرنست بتأليف محاكاة تهكمية للسيدة كوتان، نموذج الرواية العاطفية، وللسيد دو بويّي هذا الذي لن نتعب أنفسنا

---

(16) Flaubert, *Madame Bovary*, p. 208.

(17) المصدر نفسه.

(18) المصدر نفسه.

(19) Flaubert, *Passion et vertu*, dans: *Oeuvres de jeunesse*, p. 291.

في البحث عن اسمه على أرفف التاريخ الأدبي المملوءة بالغبار لأن لقبه المعبّر يحكي بما فيه الكفاية عنه(*). يقلد رودولف إيمّا ويكرر إرنست وهو الاسم المستعار للسيدة كوتان لتنكشف هنا طبيعة اللغة الساخرة، فلا تكفّ الكلمات عن «الذكر»، حتى عندما نرغب في «استعمالها»، فتصير من غير ضمانة، وتنسى الحقيقة. تترك الكلمات التي تذكر إلى قدرة السامع التنبؤية ويترك له قرار التصديق أو عدم التصديق لأنه لا يمكن أن يدعي المعرفة.

غير القابل للقول وغير المسموع به

يتعرف نصّ القِدْر المصدوعة على فخّ الكلمات، ولكن بعد كتّاب آخرين. لذا، يتعيّن علينا الآن أن نحاول التعرّف على سلسلة نسب أزمة اللغة هذه ونحيط بالتناص فيها، ولو بخطوطه الكبرى، لنفهم ما يتكرر وما يعاد صوغه في صفحة القدر المصدوعة. تتمرّد الفرادة في الأدب الرومنطيقي على استهلاك الدليل اللغوي استهلاكاً اجتماعياً وعلى إفساده النفعي. وسيكون الشاهد على ما نقول نصّ مرجعي بالنسبة إلى الرومنطيقية الفرنسية، حتى وإن لم يكن رومنطيقياً من وجهة نظر التاريخ الأدبي الألماني، فالمهم هو أنه قد تم تلقيه بهذه الطريقة. إنه نصّ **آلام فارتر** (*Les souffrances du jeune Werther*). كيف يقول إلى فيلهلم (Wilhelm) انبهاره أمام شارلوت (Charlotte)؟ أيستخدم، على غرار إيمّا، استعارة دينية؟ أيلجأ إلى الملاك الذي سيسقط في **قاموس الأفكار الجاهزة؟**» كلا: «ملاك! - بالطبع لا! هذا ما يقوله كل واحد عن حبيبته، أليس كذلك؟ ومع هذا، أنا عاجز عن قول كم هي كاملة؛ باختصار لقد أسرت كل تفكيري./ هذا الكمّ من البساطة المجتمع مع هذا الكمّ من الذكاء،

(*) Bouilly المكتوبة بحرف y تذكر بـ bouilli وهي كلمة تعني «مَغْليّ».

هذا الكمّ من الطيبة مع هذا الكمّ من الصلابة، وهدوء النفس في الحياة الحقيقية وفي العمل. ولكن ما أقوله هنا لك ليس سوى رصف كلام فظيع وكلمات مجرّدة ومملّة لا تعبّر ولا عن سمة واحدة من سماتها»[20]. يبين ترتيب الفقرات تعرّجات المشاعر. في البداية، يعترف فيرتير بعجز القول، ثم تنسى الكتابة ما قيل وتذهب إلى السطر لتحاول أن تحتال[21] وتحبس شارلوت في كمال بلاغي: تماثل تركيبي وتأرجح ثنائي «*So viel... bei so viel,* so viel... bei so viel...)». لكن الجملة تضطرب وثمة بقية وضرورة لحرف العطف «و» للانطلاق فيها مجدداً. لا ينضب جمال شارلوت في تناغم الجملة الطويلة ويعجز الدّال عن تقليد المرجع. كما أن حرف العطف المستخدم للتصحيح لا يكفي وتنتهي الجملة بعلامة الحذف. تترجم هذه النقط الثلاث الشرطة الألمانية، وهي علامة ترقيم دالة على التمزق والأحجام المفاجئ: (Gedanskenstrich)، يرسم الفكر شرطة الختام. ولكن فارتر يروح مجدداً إلى بداية السطر ويبدأ مرة أخرى من الصفر، كما لو أن الكلام قد نجّس الموضوع. ينطلق وراء استطراد فيطنب عن اللغة ولا يعود يحكي عن شارلوت. تولد الرغبة حينئذ من جديد بشكل بارق، ونرى ثلاث شرطات هي تشنجات فارتر التي تختّم الفقرة ويقفز على ظهر حصانه من أجل أن يذهب لرؤية شارلوت وأيضاً من أجل أن يتوقف عن الكتابة.

---

(20) Johann Wolfgang von Goethe, *Les souffrances du jeune Werther*, p. 17.

(21) في *René* (رينيه) وهو كتاب أساسي آخر بالنسبة إلى الرومنطيقية، نجد الاستراتيجية ذاتها: «الأصوات التي تتركها الأهواء في فراغ قلب وحيد تشبه الهمس الذي تُسمِعه الرياح والمياه في صمت الصحراء: نحن نستمتع بها لكننا لا نستطيع أن نرسمها» (ص 150). المقارنة هي إنكار التأكيد على العجز الذي يليها. تقف الكتابة في موقف معارض للخطاب.

يبحث فيرتير في هذه الصفحة عما فشلت إيمّا في تحقيقه وهو كيف لا تقول «أحبه». بيد أن الجواب الوحيد هو الهرب والاستقالة التي تسجل ما هو غير قابل للقول. وسيشتكي البطل من الآن فصاعداً من هذا الأمر باستمرار. تشكل رواية غوته (Goethe) نموذجاً بهذا المعنى وتشير إلى ماهية ما لا يوصف كموضع من المواضع: «وهنا، يا صديقي العزيز، أرجع إلى مجاوبتي الصوتية القديمة التي سأغنيها إلى الأبد: ليتني أستطيع أن أمثّل لك هذا الرجل كما كان أمامي، كما هو حتى الآن أمامي! ليتني أستطيع أن أقول لك كل هذا كما ينبغي حتى تشعر كم أشاطره، وكم لا يمكنني إلا أن أشاطره مصيره»[22]! لا تستطيع اللغة أن تلتقط «كما هو بالنسبة إلي» هذا: وما يجعل التواصل ممكناً، أي اللغة، هذا الرأسمال المشترك، هو أيضاً ما يحول دونه وما يذيب الخاص في العام. يتخبط الرومنطيقي في هذه الدائرة ومورده الوحيد هو أن يقول أنه لا يستطيع أن يقول على أمل أن يوحي: موضع ما هو غير قابل للقول يطلب منا أن نحلم بما هو غير مسموع. ينظر جيليات (Gilliatt) إلى ديروشيت (Déruchette): «يعصى ما كان يشعر به على الكلام: الانفعال جديد باستمرار والكلمة قد استخدمت باستمرار من هنا تنبع استحالة التعبير عن الانفعال»[23]. بيد أن جملة الراوي هذه تبعدنا في الوقت نفسه أكثر عن وعي جيليات، إذ لا يكفي أننا نشعر مثله، ولكن لم نعد نرى معه. نظريات الخطاب تخفي الحكاية. وحينما يقول الرومنطيقي أنه لا يستطيع القول، فهو يقول أقل، أو بشكل أدق، يأخذ بقول شيء آخر تماماً. لا تعود الحكاية متمحورة حول شخصياتها بل حول ما يحملها وتصير اللغة موضوعها. تروي الحكاية استحالة أن تروي.

(22) Johann Wolfgang von Goethe, *Les souffrances du jeune Werther*, p. 92

(23) Victor Hugo, *Les travailleurs de la mer*, p. 157.

هذا الموضوع مألوف بالنسبة إلى فلوبير الشاب الذي يقتفي أثر سابقيه من الرومنطيقيين ويهاجم طهرانية الكلاسيكيين اللغوية، ولكنه يعترف أيضاً بعيب اللغة الأنطولوجي، خاصة حينما يتعلق الأمر بالتعبير عن عالم الشعور أو عالم الحس، حيث لا تكون الحقيقة عالمية: «هل يمكنكم، بلغتكم التي خصاها النحويون، والتي كانت أساساً في غاية الفقر والعفة من تلقاء ذاتها، أن تعبروا عن كل أريج زهرة وعن كل اخضرار حقل من العشب؟» «أيها الضعف الإنساني المسكين! أنت، بكلماتك، بلغاتك، بأصواتك، تتكلم وتتمتم - تعرِّف الله والسماء والأرض، الكيمياء والفلسفة، ولا تستطيع أن تعبر بلغتك عن كل السعادة التي تجلبها إليك امرأة عارية - أو بودينغ البرقوق»[24] هو حقاً طفل ذاك القرن: «أي كلام إنساني سيعبر أبداً عن أكثر الملامسات ضآلة»[25]؟ حسب سؤال أوكتاف. يعترض الفرد الرومنطيقي على الفكر التعقليّ الذي يدعي السيطرة على العالم لأنه يشعر أن هذا الفكر يسيطر عليه حقيقة ويكبح رغباته وملذاته مع غياب كلمات كبتتها اللغة وقمعتها فيحسن وصفها بـ «المخصية» (châtré)، في حين يقول آخرون أنها (châtié) صافية.

بيد أن الرومنطيقي لا يقف عند حدود هذه الشكوى من لغة مستهلكة. فحين يهمل الفنان لغة البورجوازي سيعرف كيف يعبر عن تفرّده. وسيمتلك لغة مضادة منفصلة عن الخطاب الاجتماعي. بعد تنهدات هرموجين تجيء ثقة كراتيل لينطلق الرومنطيقي في سعيه وراء

---

(24) Gustave Flaubert, *Smar* et *Les mémoires d'un fou*, dans: *Oeuvres de jeunesse*, respectivement pp. 597 et 513-514.

(25) Alfred de Musset, *La confession d'un enfant du siècle*, p. 180.

صدرت رواية موسيه في العام 1836، وكتب فلوبير **مذكرات مجنون** (*Mémoires d'un fou*) في نهاية العام 1838 **وسمار** (*Smar*) في بداية العام 1839.

اللغة الآدمية. وهذه مسألة تمرّ أولاً عبر مرحلة تدميرية شكّل «الرد على قرار اتهام» «Réponse à un acte d'accusation» بياناً حولها: «دمّرتُ المرمر والثلج والعاج، / انتزعتُ الشحّار من البؤبؤ الأسود/ ثم تجرّأت وقلت للذراع: كن أبيضَ، بِكُلّ بساطة»[26]! عند التنديد بصفات الطبيعة في شعر متصلّب، يلتقي هوغو بالتأمل الفلوبرتي حول الكليشيه. وفي **قاموس الأفكار الجاهزة**، تجد الكلمات التي أشار إليها الشاعر مكاناً لها: «مرمر: مستخدم شعرياً لوصف أجمل أجزاء الجسم لدى الأشخاص»، «عاج: لا يستخدم إلا عند الحديث عن الأسنان»، «أسود: ويليه دائماً «أبنوس»./ مثل الشحار، وتكتب خطأ geai وهي jais[27]». وإذا كان المستهدف هو ذاته، أي النزعة الأكاديمية، إلا أن الفرق في الأسلوب لافت: فملاحظة القِدر المصدوعة الكئيبة تتناقض مع ردّ الفعل المرح والمنتقم في الـ «أنا» الذي يظهر واضحاً في ديوان **التأملات**. يلملم «القاموس» الكلمات التي يطردها هوغو ويسجل بقاء كل هذه الألفاظ المحتضرة. باختصار، لا يحتوي النصّ الفلوبرتي سوى على اللحظة السلبية (اللغة عاجزة)، بينما تتضمن الرومنطيقية حلاً لحالة التوتر. عند فلوبير، تحمل الكلمة مدلولاً فاقد الحياة، بينما هو عند هوغو مولّداً للمعنى: «ليعلم الجميع أن الكلمة كائن حيّ»، «الكلمة تريد أو لا تريد، تسارع، ساحرة أو كاهنة، / تهب نفسها، تعطي نفسها أو تهرب [...]»[28] (Nomen aut numen) «(الاسم أو الإرادة)، تقول

(26) Victor Hugo, *Les contemplations*, p. 497.

(27) Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, respectivement pp. 487, 533 et 543.

(28) Victor Hugo, «Suite», *Les contemplations*, pp. 500-501.
قصيدة وضعت مباشرة بعد «الرد على قرار اتهام» بمثابة إطراء على الكلام المعبر بعد الهجوم على الكلام المحكي.

فاتحة قصيدة **اسمها**» (*Son nom*)، في ديوان **قصائد وقصائد شعبية** (*Odes et Ballades*) ويزايد عنوان (*Nomen, numen, lumen*) «الاسم، الإرادة، النور» في واحدة من قصائد **التأملات** (VI, 25)، فيجرّ في ألاعيب الدال، إلى ظهور معانٍ جديدة، كما لو أنها خرجت من الحرف وولّدها الكائن الحي. تترابط الكلمات وتُقرأ. وبالتالي يتمّ تخطي اعتباطية الدليل اللغوي. ويترافق ما هو غير قابل للقول مع إيمان بلغة تغذّي الفكر. صحيح أنّني في هذه الحالة، لا أقول ما أريد قوله، ولكن ما همّ طالما أني أقول أحياناً أكثر؟ ما أخسره هنا، أعود وأكسبه هناك. فالكتابة هو هذا الاستسلام إلى الكلمات الذي لا يعود يحذر من تداعياتها التلقائية، بل ينتظر منها لقاءات غير متوقعة. يجسّد نوفاليس حول هذا الموضوع الموقف المتطرّف بالتأكيد، وربما يكون متطرّفاً إلى ما وراء كتابته الخاصة: «الخطأ المضحك والمدهش على الدوام هو أن الناس يتخيّلون ويظنّون أنهم يتكلّمون طبقاً للأشياء. بيد أن الجميع يجهل خاصية اللغة، وهي أنها لا تهتم سوى بذاتها. لهذا السبب نجد اللغة لغزاً في غاية الخصوبة والعجب: إن تكلّم امرىء لمجرد الكلام، عبّر بالتحديد عن الحقائق الأكثر فرادة والأكثر روعة»[29]. حينما قبل نوفاليس الانفصال بين الأشياء والكلمات، أعطى اللغة استقلاليتها، ولكنه فعل هذا ليستعيد بشكل أفضل في النهاية حقيقة الأشياء: «لو كنّا فقط نستطيع أن نجعل الناس يفهمون أن اللغة كما المعادلات الرياضية التي تشكل عالماً بذاتها ولذاتها فقط، تلعب مع بعضها بعضاً حصرياً ولا تعبّر عن شيء سوى عن طبيعتها الخاصة الرائعة، وهذا بالتحديد ما يجعلها معبّرة للغاية، وهذا بالتحديد ما يجعل لعبة العلاقات الغريبة بين الأشياء تنعكس فيها [...]. وكذا اللغة: وحده من يمتلك

---

(29) Georg-Friedrich Novalis, «Monologue», pp. 218-219.

الإحساس العميق باللغة من يشعر بها في ممارستها ورهافتها وإيقاعها وروحها الموسيقية؛ - وحده من يسمعها في طبيعتها الداخلية ويلتقط ذاتية حركتها الحميمة والخفية حتّى يأمر ريشته أو لسانه، كما يشاء، ويتركهما على سجيتهما: نعم، هو وحده نبيّ»[30]. ندرك كل المسافة التي تفصل الرومنطيقية عن النحو، فرياضيات نوفاليس المسحورة لا علاقة لها سوى قليلاً بعلم الجبر الصارم لدى كونديّاك. استعارة واحدة لمخيالين لا يتفقان. يضيف نوفاليس قائلاً إن الكاتب «يستلهم الكلمة» والكلام يفرض المعنى. ومهمة «صاحب الكتاب» كما القارئ هي ببساطة حسن الإصغاء إلى هذه اللغة الكاشفة بحد ذاتها من حيث لعبة تركيبتها. يصوغ نوفاليس هنا، في العام 1798 ما سيقوله منظّر حلقة إيينا (Iéna)، فريدريش شليغل (Friedrich Schlegel)، في العام 1808 بخصوص السنسكريتي، اللغة الهندو ـ أوروبية الأكثر أصالة، معطياً، بعد الأوان، بهذه الطريقة، ضمانة تاريخية وعلمية لـ Ursprache (لغة الأصول) التي حلم بها الرومنطيقيون: «لكنها [السنسكريتية] ليست لعبة متغيّرة من التجريدات المركبة بشكل اعتباطي، هي نظام دائم من التعابير البليغة المعنى ومن الكلمات التي، متى كُرِّست، تضيء الواحدة منها الأخرى، وتحدّدها وتسندها»[31]. الشاعر هو من يعيد ارتباطه مع لغة الأصول التي شوهّها التطّور التاريخي وحوّلها عن مسارها جاعلاً منها مجرّد أداة: وكما يقول نوفاليس، يقف الشاعر فوق نواقص اللغة اليومية، إذ يطلق لها العنان بدل أن يستخدمها. لا يطلب منها أن «تمثّل» الواقع (وهي الوظيفة التي نشعر فيها بانفصال الكلمات عن الأشياء)، بل إنّ

(30) المصدر نفسه، ص 219.

(31) Friedrich Schlegel, *Recherches sur la langue et la philosophie des indiens*, pp. 202-203.

تشكّله، بالمعنى الذي يقابل فيه جاك غاريللي (Jacques Garelli) «لغة التشكيل» مع «لغة التمثيل»: حيثُ إن لغة التشكيل هي انفلات خارج الكلام الاجتماعي ومنطقه المقيّد وانفتاح على معنى آخر في حالة تكوين[32]. يجب أن نفهم بهذا الإطار الانتقادات العديدة التي وجهتها الرومنطيقية الألمانية إلى نظرية «المحاكاة»: الفن لا يقلّد الطبيعة، ولا يعيد إنتاجها؛ عندما يطلق الشاعر العنان للغة، وعندما يترك لها المبادرة، فهو يكتب «كتاب الطبيعة الكبير». وهو يستعيد وحدة كل الأشياء التي أخفاها التاريخ، محط التناقضات. ويتكلم الكلام من جديد وتُسمَع فيه فلسفة الهوية: «هكذا، يصير كل شيء في اللغة صورة عن كل شيء، ويصير رمزاً للتفاعل بين كل الأشياء، أو رمزاً لهويتها إن نظرنا من موقع أكثر تسامياً»[33]. حين يطلب الرومنطيقي من اللغة، لا أن تخدمه، بل أن تعلّمه، يشعر بشفافية الكلمات وانسجام العالم.

تفك شعرية الرومنطيقية الألمانية أزمة اللغة. وسيكون لها امتداداتها، وربما سيحقّقها القرن ببساطة في الحقيقة. فلنفكر برامبو الذي يعتبر أن ما تكشفه الرؤيا يمرّ عبر التخلّي عن أي نية كانت وعن كل ما هو مراد قوله إذ يدعي أنه يسيطر على المعنى بينما هو في الحقيقة لا يصيبه: «هذا واضح بالنسبة إليّ: إني أشهد تفتح فكري: أنظر إليه، أصغي إليه: أضرب ضربة من قوس الكمان: تتحرك السمفونية في الأعماق أو تقفز إلى الخشبة»[34]. ضربة من قوس الكمان ويصدر «صدى السمفونية» هذا الذي سعت إيمّا

---

(32) انظر لاسيما: *Le recel et la dispersion.*

(33) August Wilhelm Schlegel, *Leçons sur l'art et la littérature*, p. 363.

(34) Arthur Rimbaud, «lettre du voyant» à Paul Demeny, le 15 mai 1871.

المحتضرة عبثاً إلى التقاطه[35]؛ مجرد كلمة أو دور موسيقي وينبثق الكل. لم نعد هنا أمام شكوى من لغة محدودة لا تستطيع أن تحكي الحياة الداخلية، بل إن الأنا، على العكس، يحمله الكلام الموجود فيه والذي يفيض به: «ليس من كاتب إلا إذا كان مسكوناً باللغة»[36]، في استشهاد أخير من «مونولوج» نوفاليس. خلف العازف المنفرد، تقف أوركسترا، ويمكننا تعدد الأصوات هذا في اللغات من التملّص من أحادية الكلام في اللغة. يكشف الكلام ما يعجز الفكر عن التقاطه. يقول هوفمانشتال (Hofmannsthal) هذا مستخدماً سجلاً آخر في «Gallicismes» (تعابير فرنسية) في العام 1897: «بيد أن أقوى قوة في هذا السحر لا تكمن في الكلمات. هي تكمن في التعابير، وفي الطريقة غير القابلة للنقل التي رصفت فيها الكلمات، والطريقة التي تدلّ فيها الواحدة على الأخرى وتتعاضد، وتمحي الواحدة منها الأخرى وتلعب في ما بينها وحتى تتنكر، فتضع إحداها قناع الأخرى لتصير بالتبادل غريبة عن معناها الأصلي. هذا مجال لا يتمكن تقريباً المتبحرون في العلم من ولوجه. هنا، يتوقف عمل فقيه اللغة ويبدأ سحر من يعرفون فن الإصغاء. وليس من شيء تقريباً فيه يمكن تحليله، فهو أمر يستحيل التقاطه»[37]. يستبعد هوفمانشتال النقاد واللغة التحليلية. تصير فكرة الكلام الذي يجيء قبل الفكر موضعاً من مواضع نهاية القرن. سينكر مالارميه (Mallarmé) أيضاً حدود الخطابي فيلغي سيادة المتكلم ليسلم نفسه إلى لغة تشكل

(35) «[. . .] لم تعد إيمّا تسمع من كلّ ضجيج الأرض سوى تأوه هذا القلب المسكين، تأوه متقطع، لطيف ومبهم، كما لو أنه الصدى الأخير لسمفونية تبتعد» (*Madame Bovary*, p. 324).

(36) «Monologue», p. 219.

(37) Hugo von Hofmannsthal, «Gallicismes,» dans: *Lettre de Lord Chandos et autres essais*, p. 70.

المعنى من طريق تصادم الكلمات ولمعانها، كما السنسكريتي عند فريدريش شليغل وكما لغة الأصول (Ursprache) الرومنطيقية: «يحتم العمل الصافي اختفاء الكاتب من الناحية النطقية ليترك المبادرة إلى الكلمات التي يتصادم ما تجنّد من تفاوتها، وتشتعل انعكاساتها المتبادلة كالنيران الخيالية على الأحجار الكريمة»[38]. من المؤكد أن هذا العمل الصافي وهذا الكتاب الذي يجب أن يبلغه العالم، وهو كتاب قد حلمت الرومنطيقية بكتابته حتى تتمكن أخيراً من قراءته، أكثر سهولة على البرمجة منها على الإنجاز؛ ولكن يبقى أنه يمكن افتراضهما. فوجود المشروع بحد ذاته يستبعد أي قدرية في أزمة اللغة. وهكذا من أول القرن إلى آخره، تتوطد معالم أزمة، وفي الوقت نفسه، لا يستسلم لها الكاتب أبداً، فهو يحمل معه حلّه ويشفي الأدب من مرض الكلمات. وأفضل من هذا، يجعل من الأدب النشاط المنقذ حيث يتم تخطي نواقص اللغة. أمام كل هذا، يجدر بنا أن نحدد مكانة فلوبير الخاصة في هذا القرن: لا مكان لديه البتة للاعتقاد القائل بولادة اللغة من جديد، ولا تتوهج الكلمات لديه بـ «أنوارها المتبادلة»، بل على العكس، تطفئها ألعاب الإحالة، وهذه هي سخرية «الذكر».

القِدر والقيثارة

يجري الابتعاد عن الموضوع الرومنطيقي في نصّ القدر المصدوعة بحد ذاته، بينما يبدو أن الراوي يتطابق مع موضع ما هو غير قابل للقول. يظهر هذا الفرق بين الكتابة الفلوبرتية والكتابة الرومنطيقية في شذوذ مرئي متى أعدنا وضع النصّ في سياق مجمل الرواية: فالراوي يقف في صف بطلة يدينها في مكان آخر. يكشف

(38) Stéphane Mallarmé, «Crise de vers», p. 366.

الفصل السادس من القسم الأوّل حول تربية إيمّا، إلى أي درجة هي حبيسة عالم روائي مزيّف أطلق عليه بالتحديد صفة الرومنطيقي: «كما أصغت في المرّات الأولى، إلى تأوه الاكتئابات الرومنطيقية العالية الصوت والمتكررة في كل أصداء الأرض والأبدية»[39]. يسخر الراوي من أنشودة العواطف التي سيغنيها في القدر المصدوعة. تبيّن الزيارة إلى فوبيَسار إيمّا وهي تحاول أن تعيش عالم الكتب هذا. لم يكن حبّها الجارف لرودولف عفوياً أبداً، بل يرتسم في هذه السلسلة ويكرّر الوهم ذاته. فلا شعور إيمّا حقيقي ولا لغتها. الفكر هو أيضاً مصدوع. وهذا ما يخفيه الراوي للحظة. لماذا؟ لأنه ينبغي عدم التصديق على وجهة نظر رودولف، حتى لو جاء تدمير وجهة نظر إيمّا في ما بعد (ولكن في الحقيقة قد سبق تدميرها). يشكل الموقف الرومنطيقي لدى الراوي استسهالاً استراتيجياً إذاً، فهو يسمح بتأكيد تقصير اللغة، بيد أن ما تبقى من الرواية يتخطاه. في الحقيقة، حينما يقف الراوي في صف إيمّا، ويفترض نقاء الشعور وانحطاطه من طريق اللغة، فهو يطالب بوجود ذات طبيعية وبراءة داخلية. وهذا التمييز بين الذات الاجتماعية والذات الحميمة لهو مطالبة رومنطيقية: «منذ أن تقوم الأنا بحركتها الأولى، تكتشف أنها متعاضدة مع الطبيعة والمجتمع وغارقة فيهما؛ وعليها أن تستعيد زمام ذاتها وأن تنفصل في البداية، حتى تميّز ما هو ملك خاص لها في كيانها عمّا هو مفروض عليها من محيطها»[40]. بيد أن فلوبير يدمر بالتحديد هذه الفكرة الطوباوية. لا تملك الذات شيئاً خاصاً بها البتة، فالفكر نفسه اجتماعي، وقد سبق دائماً أن تشبّع باللغة المحصورة في حدود الممكن قوله. وبينما تحاول الرومنطيقية أن تدافع عن حقوق الذاتية ضد التاريخ لتجد نفسها في لغتها المضادة، حيث

---

(39) Flaubert, *Madame Bovary*, p. 37.

(40) Georges Gusdorf, *L'homme romantique* (Paris: Payot, 1984), p. 85.

تلتئم الحقيقة، يتساءل فلوبير عما يبقى من الذات حينما يسحق الكائن الاجتماعي الوعيَ؟ كيف يمكنها أن تستجمع نفسها في إطار لغة تضيع فيها؟ يعترض فلوبير على لغة الرومنطيقية المضادة ويبيّن أنها هي أيضاً خاضعة لشعائر ومستوعبة واجتماعية، «متكررة في كل أصداء الأرض والأبدية». تحلم إيمّا بشكل رومنطيقي، فتكون مستلبة حتى في خيالاتها. يُطرَد الراوي الرومنطيقي من موقعه غير القابل للدفاع عنه، فيترك المكان لراوٍ ثانٍ. في نصّ القدر المصدوعة يتحقق تحوّل في الكتابة.

يتحوّل الراوي الرومنطيقي إلى راوٍ فلوبرتي. لقد سبق واهتزّت البلاغة الرومنطيقية بشكل خفي من طريق انزلاقات خفيفة. وهكذا، لا يمتلك الراوي الفلوبرتي، على الرغم من خطابه التعليمي ذي الحاضر المطلق القيمة، كلاماً واثقاً لشدة ما هو غارق في مأساة اللغة. فصورة القِدر المصدوعة ذات الاستعمال المبتذل، تثبت هذا الأمر. وهكذا يجري نقل التناصّ الرومنطيقي بهذه الطريقة بشكل ساخر: يهدف الكليشيه إلى فضح جمود اللغة، وهو إثبات على أن الفكر نفسه عاجز وجامد. في القرن التاسع عشر، تدلّ كلمة «قِدر» (chaudron) بشكل تصويري على أداة موسيقية تصدر أنغاماً ناشزة ويعرفها قاموس ليتريه (Littré) بالقول: «مصطلح يدل على الاحتقار، أداة وترية سيئة تصدر صوت الضرب على القدر. هذا البيانو مجرد قدر، قيثارتك هذه قدر». لا تدّعي المقارنة إذاً، أي تفرّد ولا تهدف إلى أي شعرية: يقبل الراوي التعبير المتفق عليه. لا يسعى خلف ضرورة الصورة والمقابلة الرومنطيقية. في صورة القدر، يبدو الراوي الفلوبرتي مختلفاً عن الراوي الرومنطيقي فينحلّ تناقض النصّ لأن البلاغة الرومنطيقية التي استعيرت لكتابة بضعة سطور، قد استبعدت. لا ترفع الكتابة ثغرات اللغة إلى مرحلة سامية، فالراوي، على غرار إيمّا، يستسلم للمبالغات، كما في هذه الدببة وهذه النجوم التي تكبر

بهما المقارنة بشكل مشوّه؛ ولم يعد أمامه، مثل بطلته، سوى «الاستعارات الأكثر خواءً» من دون أن يدّعي الوصول إلى «لغة التكوين». ولكن على عكس إيمّا، هو يفعل هذا مع «حبّة مسك»، أي إنه يدفع البلاغة الرومنطيقية إلى أقصى حدودها. ويصير المبتذل محاكاة تهكمية حين نتذكر فقرة من **رونيه**، حيث ضخّم شاتوبريان بدوره استعارة (وقد كانت استعارة حقيقية من دون استعمال أداة تشبيه)، ولكنها كانت أجمل من أن تكون حقيقية، وشديدة الثقة حتى أن رواية الخيبة قد أنتجت بعض الحبور: «قَلْبنا أداة غير تامة، قيثارة تنقصها أوتار، فنجبر على أن نعبّر عن نبرات الفرح بالنغمة المخصصة للتنهدات»[41]. وسرعان ما يتم تصليح القيثارة المعطوبة لتصير «قيثارة نحاسية الأوتار ترفع إلى السماء قصائد عرس رثائية»[42]. لا تشكّ هذه القيثارة في أنها ستحرّك قلب النجوم. من قيثارة محطّمة إلى قِدر مصدوعة: سيكتب فلوبير بالرغم من كل شيء، بالرغم من اللغة وبها. سيقبل بتحمّل مسؤولية عجز الكلمات. فإذا كانت اللغة عاجزة، وجب إشهار هذا العجز حتى يسمعنا من يتقن الإصغاء، حتى في أشد لحظات الابتذال. وسيكون على الكليشيه أن يتكلم، وعلى السامع أن يفهم ما لم يُقَل[43]. لم يفعل رودولف هذا ولكن ماذا عن القارئ؟ هل سيعرف كيف ينصت إلى صوت القدر المصدوعة المضحك؟ فلنحاول. تبدو الصورة كما لو أنها غير ذات حافز، فارغة كما يكون الكليشيه؛ ولكن على الرغم

---

(41) François René de Chateaubriand, *René*, p. 159.

(42) Flaubert, *Madame Bovary*, pp. 289-290.

(43) وهو مختلف عمّا هو غير قابل للقول: «إن كنت قد أحسنت الإصغاء إلى **نوفمبر**، لابدّ إنّك قد حزرت ألف شيء لم يُقَل» (رسالة إلى لويز كوليه، 2 كانون الأول/ديسمبر 1846). لم تُقَل ومع هذا ممكنة الفهم.

من أنها صورة جاهزة، فهي قد صنعت بطريقة ما (هي مدلولات غير متناسقة الواحد بالقرب من الآخر، ولكنها تربط الدوال:

(Fêler) (صدع) ← (étoiler) (رسم نجمة أي صدع) [un carreau] (مربع زجاجي) ← (étoiles) (نجوم)؛ (étoiles) ← (مجموعة نجوم الدب الأكبر) (la Grande Ourse) ← (ours) (دب)، ما يلحم الدلائل اللغوية الخاصة بصدع القدر. وهي صورة محمّلة بالمشاعر وتندرج في نهاية ما هو ربما أطول جملة لفلوبير، في آخر فكرته، لتناقض أناقة أسلوبه الاعتيادية، كما لو أنها نجت من الشطب. يعطي هذا التوظيف معنىً إضافياً إلى العبارة الناقصة. وينقلب النقص إلى جيب مقاوم في المعنى. في البداية، يستعين الكليشيه بالذاكرة الثقافية: تتحاور القِدر مع الأوركسترا الرومنطيقية، بقيثاراتها ونایاتها (قصيدة فينيي «الناي» وقد صدرت في **مجلة العالمين** (*Revue de deux mondes*) في العام 1843). وهي أيضاً تعيد إحياء قوة الأسطورة. تشبه القدر المصدوعة برميل بنات داناوس المثقوب، فتردنا إلى نوع من خطيئة أصلية: إن كانت القدر مصدوعة، فهذا خطأ المتحاورين، تماماً كما هو خطأ بنات داناوس إن كنّ مجبرات على ملء برميل مثقوب بالماء. إذا كان رودولف لا يفهم إيمّا، فهذا لأنه عاجز عن الحب، كما بنات داناوس اللواتي قتلن أزواجهن ليلة عرسهن. ثم إن صفة «المصدوعة» تجعل الكليشيه يتكلم. يعرفها قاموس **لاروس** (*Larousse*) في القرن التاسع عشر بهذه الطريقة fêlé: «بالامتداد. يقال عن صوت مضخّم شبيه بالصوت الذي يصدره الضرب على شيء مصدوع: نغمة مصدوعة، صوت مصدوع». يصف هوغو في **البؤساء** آلام إينوسانت (Innocente) وهي «تغني كالوعاء المصدوع»[44]. تجعل الصفة المعنى المبتذل ينزلق نحو معنى آخر: صورة «الجرس المصدوع» تذكر بصورة

(44) Victor Hugo, *Les misérables*, t. 2, p. 69.

الهذيان (سيوقع فلوبير بعد بضع سنوات بعض الرسائل بتوقيع «المخلص كروشار(*) المصدوع») ويطرح بالتالي، مع مشكلة التواصل، السؤال حول موقف الشخص الذي يصغي: هل هو مصيب في الحكم على هذا الكلام المجنون؟ وماذا لو أن الخطأ يكمن ببساطة في عدم البحث المناسب عن المعنى؟ خاصة وأن القِدر المصدوعة تذكر بصوت الشاعر المنعزل الذي نشر في تلك السنة ذاتها، في العام 1857، قصيدته التي تحمل عنوان **الجرس المصدوع**، والتي كانت قد نشرت في مجلة في العام 1851 بعنوان **كآبة** (*Spleen*). جاءت قصيدة بودلير لتضفي هالة هذا الشعور على فقرة **مدام بوفاري**، وهي تحكي عن النداء غير المسموع الذي تطلقه نفس مهجورة لوحدها، تتهم غياب الآخر: «أنا، نفسي مصدوعة، وحينما تريد من قلب آلامها/ أن تملأ بالحياة ريح الليالي الباردة/ يبدو صوتها الضعيف، في أحيان كثيرة، / حشرجة سميكة من حنجرة جريح منسي/ على ضفة بحيرة من الدم، تحت كومة عالية من الموتى/ جريح يموت من دون أن يتحرك، في جهد هائل يبذله»[45]. أصبح تصريح الحب الذي صرحت به إيمّا أنشودة جنائزية تنبئ بنهاية البطلة بعد أن علّق عليه الراوي الفلوبرتي ومعه بودلير. وأخيراً، ربما تخفي صورة صاحب الدب أيضاً تلميحاً مبطناً: القدر المصدوعة حجة شهيرة ترتبط بتفكك اللغة والفكر. يذكّرنا فرويد (Freud) بالأمر، إن بخصوص التناقض الذي يتجاهله الحلم[46] وإن بخصوص منطق الـ witz (الكلمة الذكية والممتعة) الذي قدمه كنوع من سفسطائية معروفة جداً في عصره،

(*) كروشار مشتق عن Cruche وهي كلمة تعني «إبريق».

(45) Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, p. 72.

(46) Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves* (Paris: PUF, 1967), p. 111.

«سفسطائية ضحكوا كثيراً منها» وهي: «استعار أ. قدراً نحاسية من ب.؛ حين ردها إليه، اشتكى ب. من أن القدر قد ثقبت ما جعلها غير صالحة للاستعمال. إليكم ما قاله أ. للدفاع عن نفسه: «**أولاً**، أنا لم استعر أي قدر من ب.؛ **ثانياً**، كانت القدر مثقوبة حينما استعرتها من ب.؛ **ثالثاً**، لقد رددت القدر سليمة». كل واحدة من هذه الاعتراضات صالحة بحد ذاتها، ولكن حينما تجمع في حزمة، تستثني الواحدة منها الأخرى. [...] يمكن القول أيضاً أن أ. يضع «واو» العطف حيث يصحّ بديل واحد فقط، بين «أو/ أو»»[47]. وهكذا تبيّن حجة القِدر زيف اللغة وتبقي قيمة الحق في حالة من اللاّيَقين. حين يترافق كليشيه فلوبير مع هذه السفسطائية، يصبح تكثيفاً عن فلسفة للغة. وهو أبعد ما يكون عن الصورة الشائعة لأنه يلخص مواقف فلوبير حول اللغة: الخطأ هو خطأ المتكلم وخطأ اللغة وخطأ المخاطَب. يفيض امتلاء اللغة تحت الاستعارات الأكثر خواءً والكلام طاحونة لفافة كما أن اللغة لا تقول بما فيه الكفاية وتقول كثيراً و... و: يستحيل الاختيار من الوهلة الأولى. سفسطائية القِدر المصدوعة، في نسختها الفلوبرتية، تؤكد أن حقيقة اللغة لا تثبت «منطقياً». هي ما لا يقال، وهو هذا الشيء الذي قد يحمله أول مبتذل نصادفه: الرواية الفلوبرتية منسوجة بمعانٍ مبتذلة ومؤلّفة من ثغرات اللغة، ولكن أي أهمية لهذه الثغرات؟ المشكلة ليست مشكلة تعبير، كما بالنسبة إلى الرومنطيقي، بل مشكلة تواصل: أنا أقول لك شيئاً وأنت تقرر معناه وحقيقته.

بيد أن الكليشيه يقول لنا أكثر: في و... و، تنتهي نواقص لغة أصبحت ذات غنى لا ينضب وقادرة على تقديم وقائع تنفي الواحدة الأخرى كما لو أنها متوافقة. وهكذا يصير الكليشيه صورة عن

---

(47) Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, collection idées (Paris: Gallimard, 1969), p. 99.

شعرية: يصور ما هو غير قابل للحسم، والطريقة التي تسعى بها الكتابة إلى الإمساك بالمعاني في وقت واحد (فلنفكر بجملة فلوبير التي كتبها عن **مدام بوفاري** قائلاً: «السخرية لا تزيل شيئاً من المأساة، بل هي تفاقمها»[48]. وهكذا، ينقلب ضعف اللغة إلى قوة: هي تسرّب مثل القدر عبر الصدع الصغير الذي يكسر أحادية اللغات المسيطرة. أنا أستعير لغة الآخر ما بوسعي أن أفعل غير هذا، ولكني لا أعد بإرجاعها إليه سليمة.

ما لا يقال

الكليشيه معبّر. تحمل صورة القِدر المصدوعة في داخلها الحلم بامتلاء الفراغ. وهي تنادي سراً بعدم اهتمام إزاء اللغة وحرفيتها إذ يجب ألا تصدمنا الكلمات. يتحقق هذا الحلم عند رومنطيقيين كثر آخرين يعتبرون أن الحوارات الغرامية هي مظهر اللامبالاة السعيدة إزاء الكلمات. يمكن أن نصفهم بالروسّويين في هذا المجال. لغة العاشق كثيرة الكلام وهذا مؤشر جيد: «قلبه، المملوء بشعور يفيض، يردد دائماً الشيء ذاته ولا ينتهي أبداً من قوله؛ كما النبع الفوّار الذي يسيل باستمرار ولا ينضب أبداً. لا شيء بارز ولا شيء لافت؛ لا نحفظ كلماته ولا أساليبه ولا جمله؛ لا نعجب بشيء ولا يصدمنا شيء. ولكن، نشعر أن قلبنا قد رقّ؛ نشعر بانفعال من دون أن ندري السبب. فإذا كانت قوة الشعور لم تؤثر فينا إلا أن حقيقته تحرّكنا، وهكذا يعرف القلب كيف يكون الكلام إلى القلب»[49].

---

(48) Lettre à Louise Colet, 9 octobre 1852.

(49) Jean-Jacques Rousseau, «Préface de *La nouvelle Héloïse* ou entretien sur les romans, entre l'éditeur et un homme de lettres,» *Julie ou la nouvelle Héloïse*, collection Folio (Paris: Gallimard, 1996), t. 2, p. 398.

يعرف ابن القرن الذي أصبح شديد الشك بعد هزيمة التاريخ، قوة الحق التي ننساها في الكلمات: «لا يهم بمَ تتكلم الشفاه حينما نصغي إلى القلوب تتحاور؟» يعتبر أن أمثال رودولف مثيرون للشفقة: «كم يحبّ قليلاً من يستطيع أن يقول أي كلام قالته حبيبته لتعترف له بحبها»[50]! يقدم بلزاك أيضاً حالة البراءة اللغوية قبل أن تصير اللغة موضع حذر، حينما تتفق الشخصيات مع الراوي لتفيَ الشعور حقّه تحت الكلمات: كان لهما، أكثر من مرة، حوارات لا هدف ولا شكل لها، وقد كانت جملها الأكثر تفاهة هي التي أخفت المشاعر الأكثر قوة»[51]. يمتلئ الفراغ ويصبح دليل الحقيقة ذاته. هذا قانون جعله بلزاك أبدياً ولا يحتمل استثناء وتردد الجملة الفلوبرتية: «كما لو أن امتلاء الروح لا يفيض «أحياناً» بالاستعارات الأكثر خواءً». لا شك في أنه قد يصدف في عالم بلزاك ألا يقاوم الشعور الزمن (وهو موضوع المرأة المهجورة) ولكنه سيكون قد امتلك لحظة الحقيقة الخاصة به والتي لا تمحى، كما عندما تبادل شارل غرانديه «بضع كلمات مع ابنة عمه على حافة البئر، في هذه الساحة البكماء [...] وانشغلا في تبادل أقوال شديدة اللامعنى»[52]. الحقيقة موجودة على حافة البئر. يتخيل روسو في كتابه **حول أصل اللغات** (*Essai sur l'origine des langues*)، أن اللغة قد ولدت هناك حينما كان الشبان والشابات يذهبون بحثاً عن الماء فيلتقون حول البئر. يعيد شارل وأوجيني اختراع هذه اللغة الأساسية ويسعدان بتمتمة أقوال شديدة

(50) Alfred de Musset, *La confession d'un enfant du siècle*, pp. 155 et 175.

(51) Honoré de Balzac, *Le bal de sceaux*, dans: *La comédie humaine*, t. 1, p. 148.

(52) Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet*, dans: *La comédie humaine*, t. 3, p. 1135.

اللامعنى. ربما عنت اللغة بشكل سيء، ولكنها مؤشر جيد: «[...] وإن صاروا يجهلون معنى كلامهم، إلا أنهم كانوا يصغون بلذة كبيرة إلى الأفكار السرية التي كانت تختفي تحته»[53]. يندرج هوغو بالطبع في هذه السلالة. من المؤكد أن رواياته تبيّن دجّالي الخطاب الغرامي، مثل فيبوس (Phoebus) وهو أشبه برودولف مع درع، أو طولومييس الذي أغوى فانتين، بيد أن الحكاية تعرف، في الوقت المناسب، كيف تمجّد تفردية كلمات الحب السخيفة: «-ملاك! قال ماريوس./ ملاك هي الكلمة الوحيدة في اللغة التي لا يمكن أن تبلى. ما من كلمة أخرى يمكن أن تقاوم استعمال العشاق لها استعمالاً لا يرحم»[54]. ملاك ماريوس ليس هو ذاته ملاك رودولف. فملاك هوغو، خلافاً للمرمر والشحار، ينجو من المذبحة.

تشكل الموضوعة حقاً موضعاً يجتاز القرن بأسره ويفرض نفسه حتى حيث لا نتوقعه، كما عند موباسان، التلميذ: «كان يضحك، مستمتعاً بالحكاية، ويدفعها حتى تقول أشياء غبية وتثرثر وتخبر كل هذه الأمور الطفولية وكل هذه التفاهات الرقيقة التي يتلوها العشاق من دون توقف. هذه الكلمات الصبيانية التي وجدها لطيفة في فم مدام دو ماريل، كانت ستثير حنقه في فم مدام والتر»[55]. وهكذا، تتفوق علاقة المتحادثين على مضمون الحديث. ويشكل الخطاب الغرامي خشبة الخلاص بالنسبة إلى الشكاكين. يتخلى إديسون في **حواء المستقبل** (*L'Ève future*)، عن أغاني الخيبة المكررة ليتعرف غنائياً على امتلاء عبارة «أنا أحبك»: «من يحب، ألا يقول مرة

(53) Honoré de Balzac, *La femme de trente ans*, dans: *La comédie humaine*, t. 3, p. 1140.

(54) Hugo, *Les misérables*, t. 3, p. 412.

(55) Guy de Maupassant, *Bel Ami*, p. 419.

أخرى، وفي كل لحظة، إلى من يحبها، هاتين الكلمتين اللذيذتي القدسية والتي سبق وقالهما لها ألف مرة؟ وما عساه يطلب منها سوى صدى هاتين اللفظتين، أو ربما صمت الفرح العميق»[56]؟ من موباسان إلى فيلليبه، يعيش المتشائم لحظات يبرأ فيها من تشاؤمه وينسى شوبنهاور (Schopenhauer)، هذا الذي أزال غموض الزهرة الزرقاء الصغيرة.

وكذلك عند زولا، لا نجد مشكلة مع المبتذل، فحقيقة النطق تكفله. يمكن لألبين (Albine) أن تقول لسيرج (Serge) الكلمات ذاتها التي قالتها إيمّا إلى رودولف، وسيسمعها الأباتي: «أنت قوي، أنت عظيم، أنت جميل. أنا أحبك يا سيرج»[57]، بعد أن سبق للراوي وشرح لنا من خلال مقارنة الإيمان الديني بالإيمان العشقي، لماذا يصير الكليشيه فائقاً للطبيعة بواسطة هذه الاندفاعات: «للهوى كلمة واحدة فقط. حين يتلو سيرج من دون توقف الـ 150 «سلام عليك»، هو لم يكررها سوى مرة واحدة. كانت هذه التمتمة الرتيبة، وهذه الكلمة ذاتها التي ترجع باستمرار، شبيهة بـ «أحبك» عند العشاق، ترتدي في كل مرة معنى أكثر عمقاً»[58]. تخفي ديمومة الدوال حركة في المدلول: «حتى هبوط الليل، عاشا على هذه الكلمة التي كانت تعود باستمرار محمّلة برقة جديدة. كانا يبحثان عنها، ويرجعانها إلى جملهما ويلفظانها من خارج الموضوع، لمجرد الفرح عند لفظها»[59]. وهكذا، ثمة سعادة في التكرار: يستعمل العاشق الزولي

(56) Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, *L'Ève future*, p. 291.

(57) Emile Zola, *La faute de l'abbé Mouret*, dans: *Les Rougon-Macquart*, t. 1, p. 1381.

(58) المصدر نفسه، ص 1292.

(59) المصدر نفسه، ص 1383.

الكلمة بقدر الإمكان حتى ينقذها من البلى، ويحوّل الرتابة إلى مس أحادي. يسيء استعمال الكلمة: «ويلفظانها من خارج الموضوع» ليعطيانها معانيَ جديدة؛ يلفظها في كل مناسبة ليجعل منها مفتاحاً سحرياً: «لم يسبق وكان لكلمة «أحبك» هذا المعنى المسيطر بالنسبة إليهما. كانت تعني كل شيء وتفسر كل شيء»[60]. لا يهم سوء التعبير طالما أننا نتواصل؟ يعبِّر عن الاعتقاد ذاته عند ليرمونتوف (Lermontov)، كمثال أخير، حينما تتحول نبرته الخائبة من أجل أن ينقذ الحوار العاطفي من الغرق في بحر الشك فيحافظ على جزيرة صغيرة من الحقيقة: «حينئذ، قام بيننا واحد من هذه الحوارات الطويلة التي لا تعني شيئاً على الورق والتي لا يمكن تكرارها، حتى أنه يستحيل تذكرها، كما في الأوبرا الإيطالية حيث تحل نغمة الأصوات محل معنى الكلمات وتكمّله»[61]. تصير الكلمات العارية عن المعنى حاملة له في انفعال اللحظة. ولكنها لا تبقى من بعدها، لهذا السبب لا يمكن كتابتها، فالقارئ وهو الطرف الثالث غير معني بها، ولا يمكن في كل الحالات تذكرها، لأن الأنا التي تتذكر ليست هي ذاتها التي كانت تقولها أو تسمعها[62]. بيد أن حقيقة هذه الكلمات تبقى ويمكن للراوي أن يعلن عنها مع ترك الكلمات سليمة بتجنب نقلها. إنها تقنية الحذف أو التعليق. فالطريقة الأكثر اعتيادية والأفضل بالنسبة إلى روائي مضطر إلى كتابة حوار غرامي، هي عدم

---

(60) المصدر نفسه، ص 1409.

(61) Mikaïl Lermontov, *Un héros de notre temps*, p. 206.

(62) السماع هو بالتحديد ما ينقص بطلة قصة رائعة، «**المجهولة**» (*L'inconnue*) كتبها فيليبه دو ليل آدم. كانت البطلة فاقدة السمع ومحرومة من رنة الصوت التي تعوض المتفق عليه في الحوار الغرامي (الذي تقرؤه على الشفاه) فتتخلى عن الحب الذي التقته: «هذه الموسيقى الرائعة المختبئة في صوت العاشق، هذا الهمس ذي النبرات غير المسموعة الذي يلفّ الكيان ويشحب الألوان، سيحكم عليّ بعدم سماعه» (*Contes cruels*, p. 251).

كتابته، على غرار حركة الجبن الصغيرة التي يقوم بها «كاتب المقدّمات». فما فائدة ذكر «يا ملاكي، أنا أحبك» وهي عبارة تثير الابتسام ولا تحمل معنى من دون رنة الصوت؟ كتابة الكلام الغرامي تعني بالضرورة تغليفه بالسخرية لأنه ينقصه الوجود الذي يؤصله والرغبة التي تفديه. يلتف الكاتب حول الصعوبة ليلجأ إلى التلميح وينقل انتباه القارئ نحو تجارب أخرى، كالأوبرا عند ليرمونتوف[63] والصلاة عند زولا[64]، ويستجير بخبرة القارئ ذاته فيطلب منه أن لا يتذكر الكلمات «التي يستحيل تذكرها»، بل الجو الذي كانت غارقة فيه والظروف التي رفعتها إلى مستوى سام. أما فلوبير، على العكس، فيبدو كأنه يصرّ بشدة على استغلال عيبَ الكلمة المكتوبة عبر جعل شخصيته تقول «أحبك». ويجب أن نسمع فيها، في هذه اللحظة على الأقل، استسلاماً عميقاً: رودولف لا يفهم، ولكن فلوبير لا يأمل بأن يفهمه قارئه أكثر. هذا لأن سوء الفهم بين إيمّا ورودولف يصلح ليكون أيضاً استعارة حول قدر الكتاب. رودولف هو القارئ السيء الذي لا مفرّ منه، العاجز عن فك الكليشيه وعن تعويض نقص اللغة من طريق إصغاء متعاطف: «آمل أن تجدك رسالتي في

(63) نجد الصورة ذاتها في **البؤساء**: «التحادث مطولاً، وبأدق التفاصيل، عن أشخاص لا يهمونهما البتة، هذا إثبات إضافي، في هذه الأوبرا الرائعة التي تسمى الحب، على أن كلمات الأغاني لا شيء تقريباً» (ج 3، ص 1124). تغرف الاستعارة هنا أيضاً من النبع الروسوي: اللغات الأولى المتولدة عن الهوى كانت مغنّاة، كما تخيّل جان جاك روسو (انظر أعلاه، الفصل الثاني، «لغة الحركة»).

(64) موسيقى وصلاة، بلزاك يجمع هاتين الصورتين: «بالنسبة إلى أوجيني، الكلمات التالية: «عزيزتي آنيت، يا محبوبتي»، كانت ترن في قلبها كأجمل لغة في الحب وكانت تداعب روحها، كما داعبت أذنها خلال طفولتها، النغمات الإلهية في نشيد *Venite adoremus* (تعالوا نعبده) عندما يكررها الأرغن» (*Eugénie Grandet*, dans: *La comédie humaine*, t. 3, p. 1124).

تخلق الكتابة المواضع الشائعة من أجل الالتفاف على كليشيهات الخطاب الغرامي.

حال من السعادة، كما آمل أنّك تفكّر بي حتّى يصير إلى تعويض وتضخيم وتعظيم كل ما ينقص هنا في الكلمات من طريق الحلم المتعاطف الذي يدور بين الكلمات عند قراءة من نحب»[65]. الإصغاء العاشق هو في النهاية صورة كل إصغاء أصيل لأنه متفرغ وكريم. وبهذا تكون لغة الغرام هي الاختبار النهائي للكلام، فإذا انهارت ما من شيء يمكن أن يبقى. وفي حال لم يصدق أحد عبارة «أحبك» ما من كلمة أخرى ستكون قابلة للتصديق.

مع هذا، لم يكن فلوبير في أعماله الشابة قد فقد بعد كل إيمان، كان يعرف مثل ليرمونتوف أن «رنة الأصوات تحل محل معنى الكلمات وتكمله»، فكان يستسلم أحياناً إلى الحديث عن «الملاك»، ولكن على طريقة فارتر الذي يذهب إلى السطر ويبحث، مستعملاً شرطة، عن كلمات أكثر صوابية: «-أسمع جرس صوتها، كما لو أنها ملاك يغني بالقرب مني./ صوت رقيق ونقي. - يسكرك ويجعلك تموت حباً. صوت يحمل جسداً لشدة ما هو جميل ومغري، كما لو أن لكلماته سحر»[66]. هذا علماً أن أعمال الشباب، المزروعة بملاحظات رومنطيقية ضد اللغة، كانت تعلن عن الأزمة أكثر ممّا كانت تعيشها. فهي لم تكن تبدي أي إحجام عن كتابة المبتذل: «كم أنت جميل يا ملاكي! أنت جميل كالفجر»[67]! هي تتظاهر بالشك، ولكنها تتقن التعرف على شعلة الحقيقة: الخطاب الغرامي فيها مازال ممكناً، صحيح أنه مهزوز بشدة في حكايات مثل

---

(65) Gustave Flaubert, lettre à Frédéric Baudry, 21 juillet 1850.

(66) Gustave Flaubert, *Les mémoires d'un fou*, dans: *Oeuvres de jeunesse*, p. 484.

(67) Gustave Flaubert, *Novembre*, dans: *Oeuvres de jeunesse*, p. 793.

عطر للتنشق (*Un parfum à sentir*) أو **الهوى والفضيلة**[68] (*Passion et vertu*)، بيد أن براءته بقيت محمية لأن الرغبة في سماعه تتغلب على كل مسافة تأملية وخائبة حتى تاريخ النسخة الأولى من **التربية العاطفية** التي تشكل رواية الشرخ وفيها يغار هنري، مع هذا، ولوقت قصير من الجمل النمطية التي تقولها مدام رينو، فيقول: «كان يرغب [...] في ألا ينفتح فمها نفسه سوى له وحده، حتى عندما ينفتح ليقول أبسط الكلمات وأتفهها [...]»[69]. في نصوص مرحلة النضوج، ستظل هذه الفكرة مخيّمة على فلوبير، ولكنها ستكون على شكل رغبة مستحيلة، تظهر إلى السطح هنا وهناك، في **سالامبو** أو في **التربية العاطفية**، علماً أنها تظل خاضعة للرقابة ولا تصل أبداً إلى سعادة حقيقية، فتكون نوعاً من تجربة بالنسبة إلى «أحفور الرومنطيقية القديم هذا» الذي يرغب بشدة في أن يؤمن بها. وهكذا، في مسودّات **مدام بوفاري**، كان يوازي بيان القدر المصدوعة تدخّلاً آخر من جانب الراوي ألقى على الحكاية ضوءاً فرحاً: كنا نرى فيه إيمّا وليون مستغرقين «في حديث مبهم، حيث تصلح جميع المواضيع وتعوم فيه الفكرة، وحيث ترجعك صدف الجمل، مهما نطنطت، إلى مركز ثابت في عاطفة مشتركة. الأفكار، كما المسافرين، تتعرف الواحدة منها على الأخرى من بعيد، تتبادل الإشارات، فلا وقت

---

(68) في **عطر للتنشق**، تكسر مرغريت التي لا يفهمها أحد، كمانها. ألا يمكن أن نرى في هذا الرمز الذي لايزال صامتاً، وفي هذه الواقعة الروائية التي سيقدّر لها أن تصبح مقارنة ما يبشر بالقدر المصدوعة؟ «[...] تركت الكمان يسقط، فتحطم وقفزت أجزاؤه على السجادة مصدرة صوتاً صارخاً ونشازاً» (المصدر نفسه، ص 953). لم يكن فلوبير قد بلغ سنّ الخامسة عشرة بعد. هل يشعر في قرارة نفسه أنه التقى لتوه بالصورة التي ستشكل قطباً في أعماله؟

(69) Flaubert, *Première éducation sentimentale*, dans: *Oeuvres de jeunesse*, p. 953

لديها أن تقول ما تريده، وتكمل طريقها معاً، تاركة على الطريق، يمنة ويسرة، امتدادات جانبية تَرجع الذكرى لزيارتها خطوة خطوة. فنسعد في أعماق قلبنا من اكتشاف مفاجئ لا يمكننا تحديده، والكلمة الأكثر تفاهة تحمل معاني خاصة؛ في غمزة العين أسرار حياة بكاملها وفيها عهود اتحاد لا تلفظها أي شفة»[70]. وفجأة، بحركة غير مصدِّقة، يشطب فلوبير كلّ هذه الأسطر ولا يحتفظ سوى باللحظة السلبية. لم يعد الحلم سوى «سيناريو» مكبوت، ولكنه محمول أيضاً في النصوص المسبقة: كرّر فلوبير التشطيب ذاته في الروايات التي نشرت بعد وفاته، كما لو أنه يشير إلى غياب الموضوع المستحيل. أي اضطراب عند قراءة هذه المسودّات! يبدو أن فلوبير يعود إلى نقطة انطلاقه التي لا يستطيع تجاوزها. لم يتغير فيها شيء على الرغم من بناء أعمال كاملة واستشكاف اللغة. من **مدام بوفاري** إلى **بوفار وبيكوشيه**، هو النصّ ذاته على الدوام، النصّ الذي لا يُكتب، المشروع الابدي غير الصالح للنشر وغير المسموع: «فراغ خطاباتهم/ متحدثين عن منازلهم، ناقدين/ ولكن المشاعر العظيمة لا تحتاج إلى كلام. / كلّ شي، أقل شيء/ يكفي لانسكاب العواطف. / ينظر العشاق الواحد إلى الآخر/ حين يكون القلب مملوءاً»؛ «فراغ خطاباتهم [...] (لكن المشاعر العظيمة لا تحتاج إلى كلام. أقل شيء يكفي لانسكاب العواطف حين يكون القلب مملوءاً)»[71]. يدافع الراوي عن شخصياته، يعتنق وجهة نظرها، كما فعل الراوي في القدر المصدوعة، وبالكلمات ذاتها، عبر جدلية

---

(70) *«Madame Bovary». Ebauches et fragments inédits*, choix de Gabrielle Leleu (Paris: Conar d, 1936), t. 1, p. 325.

(71) هو مخطط أوليّ لـ **بوفار وبيكوشيه**، انظر إصدار: Club de l'honnête homme, 1972, t. 6, pp. 600-610.

الفراغ والامتلاء. يعيد التأكيد، كنشيد بجعة، على ما لا يقال، ولكن لحظة كتابته، يشطبه بشرطة، يدفن الأمل بالتوافق تحت كتلة المسودّات.

مقارنة القدر المصدوعة الغامضة تفتح مجال الولوج إلى مخيال اللغة الفلوبرتي المؤسس على قناعة تقول إنّ الكلمات منفصلة عن الحقيقة وأن الفكر بحدّ ذاته منغلق في ما قد قيل. تؤكد صفحة القدر المصدوعة هذا الأمر من طريق محاكاة رومنطيقية تهكمية كانت الوسيلة الوحيدة بالنسبة إلى فلوبير حتّى يتجنب التناقض. فالراوي الفلوبرتي يوكل بالكلام إلى الراوي الرومنطيقي ويهرب بهذه الطريقة من مسؤولية التوكيد. لن يدعي النصّ الفلوبرتي أنه يشكل لغة مضادة واثقة، بل سيعرض فقط عدم جدوى اللغات الخاصة واللغات الاجتماعية، بما فيها البلاغة الرومنطيقية التي يستعملها هنا كناطق باسمه بينما هي في الوقت ذاته ضحية إثباتها نفسه (وينبغي أن نمسك بهذا التلاؤم المتناقض في المعاني المتمثل بحجة القدر هذه).

يعلم فلوبير أنه مجبر على التفكير والتكلّم باللغة التي يرفضها، فيتخلى عن لغة التكوين التي تدعي إعادة بناء خطاب مليء في مقابل اللغة التصويرية. ويتعين عليه أن يستخدم هذه الأخيرة وأن يحتال عليها: «أي شكل يجب اتباعه للتعبير أحياناً عن الرأي حول أمور هذا العالم من دون أن أخاطر بالظهور بمظهر الغبي في ما بعد»[72]؟

الظهور بمظهر الغبي: المشكلة الأساسية هي مشكلة الإصغاء إلى الآخر مع ما فيه من ظلم، إذ هو قليل الميل إلى مطابقة اللغة مع مشاعري. ردُّ فلوبير على قلة احترام الآخر هو الانغماس في حال من الحيرة: لا يستطيع من ناحية أن يحكم عليه، من طريق نصّ لا

---

(72) Gustave Flaubert, Lettre à George Sand, 18-19 décembre 1867.

يقول شيئاً أو يقول الكثير، كنصّ الرجل صاحب القدر، أو يدرك من ناحية أخرى ما لا يقال وهو يتعامل مع ما هو غير قابل للقرار. أنا أخفي عليك حتى تفهم، أختبئ حتّى تبحث عني على الأقل، وأصمت حتى تصغي إليّ أخيراً. يصنع فلوبير لنفسه شخصية انعدام الشخصية ويجعل من أزمة اللغة نابض كتابته ومبدأً جمالياً. كانت إيمّا، الموجودة بشدة في فراغ كلماتها، تترك رودولف غير مصدِّق؛ وفلوبير المنسحب من منطوقاته، يجعلنا نحس فيها بحقيقة مغمورة تصير مرغوب فيها. وتصير كذبة رودولف هي صوابية الكتابة: «كلما كان إحساسنا بالشيء قليلاً، كنا أكثر قدرةً على التعبير عنه كما هو»[73].

(73) Flaubert, Lettre à Louise Colet, 6 juillet 1852.

الفصل الحادي عشر

هوغو:
سياسة النثر

نعم، أنا دانتون هذا! أنا روبسبيير هذا!
فكتور هوغو
«Réponse à un acte d'accusation».

إنها لفكرة ملحّة عند هوغو من دون اعتبار للنوع، تقول إن الأدب قد هزّه التاريخ وأن القرن التاسع عشر في حالة انقطاع عن نفسه، وعن أصوله الذاتية. التاريخ يفرض ذاته، مهما كانت مقاومة الذات: هو الذي يظهر في كتابته، حتى عندما يريد أن يدير له ظهره. في العام 1834، جمع هوغو في **خليط من أدب وفلسفة** (*Littérature et philosophie mêlées*) نصوصاً من فترته الرجعية وأخرى من فترة تطوره الليبرالي، وقدّم للكتاب في إعادة قراءة تبيّن هذه النصوص أنها مسيرة تطابق فيها القول شيئاً فشيئاً مع المقال، وجرى تجاوز التناقض الأولي بين الشكل الجمالي والأيديولوجيا، معتبراً أن روح الحرية عنده، والتي كان يجهل أصولها التاريخية، قد انطبقت في البداية على الفن أولاً قبل أن تشمل بشكل منطقي أفكاره الاجتماعية

والسياسية. كان الكاتب في لحظة ما يعقوبياً في كتابته من دون أن يعلم. «اللازمة الصارمة التي ترافق الثورة السياسية هي الثورة الأدبية. ماذا تريدون منا أن نفعل بهذا الخصوص؟ ثمة شيء محتوم في هذا التوازي الدائم بين الأدب والمجتمع»[1]. ثورة، حرية: لفظتان تقيمان مقابلة بين الفن والتاريخ تنشأ عنها الصيغة الشهيرة: «ليست الرومنطيقية التي عُرّفت مرات عديدة بشكل سيء، سوى «الليبرالية» في الأدب، هذا هو تعريفها الحقيقي في نهاية المطاف»[2]. وسيسير التفكير الأدبي عند هوغو على إيقاع الاستعارة السياسية من الآن فصاعداً. وببساطة، مع مرّ السنين، سيميل هوغو أكثر فأكثر إلى اليسار بينما ستنزلق الليبرالية أكثر فأكثر إلى اليمين، لتعيد المفردات ضبط ذاتها، كما في **وليام شكسبير** (*William Shakespeare*) عند ذكر الثورة الفرنسية: «بعدئذ، بحثت الثورة السياسية المنجزة عن عبارتها، فأُنجِزت الثورة الأدبية والاجتماعية. إنه القرن التاسع عشر. وقد قيل بعدوانية، ولكن بدقة، إن الرومنطيقية والاشتراكية شيء واحد»[3]. ويضيف هوغو في الصفحة التالية قائلاً: «الديمقراطية موجودة في هذا الأدب»[4].

لحظة كتابة تلك السطور، زاوج النقد عن طيب خاطر بين كلمتي «واقعية» و«ديمقراطية»، معبراً عن خوفه من الفن منذ أن انفجرت الخصومة الواقعية التي دشنها كوربيه (Courbet) في الرسم وتنشطت مع الرواية. فالنثر الرومنطيقي (وهو الشكل الأفضل للحرية بما أنه لم يخضع يوماً إلى الشعريات) هو الذي سيشعل الجدال

---

(1) Victor Hugo, *Littérature et philosophie mêlées*, p. 51.

(2) المصدر نفسه، ص 176.

(3) William Shakespeare (1864), p. 432.

(4) المصدر نفسه، ص 433.

ويشكل لغة التهديد وهي نوع يمثل فيه هوغو على صخرته صورة الملتحي الخطير بالتأكيد. فلنصغِ إلى قلم لئيم يعرّف الرواية الديمقراطية عند تعليقه على **البؤساء**: «بالطبع، كان هوغو يملك من الهيبة التي تناسبه، حينما كان يعلن حقيقته البديهية السابقة وهي «الفن للفن»، أكثر مما لديه الآن وقد جعل من الرواية منبراً للديمقراطية [...]»[5]. هذه الفكرة التي تشدّد على قوة النثر السردي الجدلية، أود أن آخذها على محمل الجد. هذه الاستعارة التي تكمل استعارات هوغو نفسه، أريد أن أفهمها حرفياً. وستكون الفرضية أن هوغو، عند اتصاله بالبلاغة البرلمانية التي أعيد إحياؤها في العام 1789، ابتكر الرواية الديمقراطية الهادفة إلى أن تكون صوت من كانوا لايزالون مستبعَدين عن «التمثيل» (التمثيل الأدبي والتمثيل السياسي). تطبق الرواية الهوغولية فصاحة المنصة. هذه هي علامتها الفارقة على عكس كل هؤلاء الروائيين، وقد رأينا الاحتقار الذي يكنّونه تجاه الكلام الخطابي (المؤرّخ جول ميشليه هو أنا هوغو الأخرى الوحيدة في هذا المجال). يعيد هوغو إحياء هذه الفصاحة، وبالأخص بعد الثاني من كانون الأول/ ديسمبر من العام 1851، بينما أطاح انقلاب لويس نابوليون بونابرت بالتجربة الديمقراطية. سيكون النقاش البرلماني حتى مادة روائية في **الرجل الذي يضحك**، وأيضاً في **ثلاثة وتسعون**، عام 1874، بعد النفي، في جو من الضبابية السياسية نظراً إلى أن قيام جمهورية ديمقراطية لم يكن مؤكّداً. كان هوغو قد عانى لتوّه من هزيمة في الانتخابات التشريعية التي أُجريت في كانون الثاني/ يناير من العام 1872. ومع حرمانه من المنصة، بدأ روايته الأخيرة.

---

(5) Jules Barbey d'Aurevilly dans *Le pays*, 28 mai 1862.

يمكن لـ **ثلاثة وتسعون** أن تُقرأ كفن شعري يجعل ظاهراً أساس النثر الروائي لدى هوغو. ترجع هذه الرواية إلى أصل التاريخ الحديث كما إلى أصل أسلوب في الكتابة. تستكشف الرابط الذي يصل الثورة السياسية بالثورة الجمالية. ففي كلام السياسة شعرية الكتابة. تجعلنا رواية **ثلاثة وتسعون** نقرأ «الثلاثة وتسعون الأدبي»[6] الذي يضع الرواية في قلب النقاش. تقدّم البلاغة التداولية إلى الحوار مادته وأسلوبه، فالشخصيات تتشاجر. تحمل قيمة إخبارية في المونولجات حيثُ إن الشخصية تناقش مع نفسها ومع الراوي الذي يسعى إلى أن يفهمها ويسمعها ويحدثها بالأسلوب «غير المباشر». ترن في صوت الحكاية حيث الخطاب يتكاثر كما لو أنه يتحول إلى مداولة تستمر.

قلنسوة بيضاء وقلنسوة حمراء

النقاش ضروري لأن الثورة الفرنسية خلطت نقاط الارتكاز الصلبة في النظام القديم. يجب إعادة بناء القيم وإعادة تعريف الكلمات. فقد اندثرت أسطورة وضوح اللغة الفرنسية. وينبغي البحث عن سبب الثورة الجمالية الأول في اضطراب مخيال اللغة هذا. وإذا كان هوغو وآخرون معه سيتطاولون على النثر، فهذا أولاً لأن ثمة من تطاول على اللغة. كنت قد انطلقت من هذه النقطة في مقدمة هذا الكتاب: لقد ولدت الثورة حالة فوضوية في اللغة. كان لاهارب الذي يحلم بملكية أو بجمهورية معتدلة (إنجلترا أو أميركا حسب الرغبة) يزمجر ضد لغة انعدام العقل: «كل الكلمات الأساسية في اللغة قد أصبحت اليوم مقلوبة المعنى؛ كل الأفكار الأولية مشوهة، لدينا

(6) «هذه العبارة، **ثلاثة وتسعون أدبي** (*93 littéraire*) التي كررت كثيراً في العام 1830 ضد الأدب المعاصر» (*William Shakespeare*, p. 432).

قاموس جديد بالكامل صار فيه للفضيلة معنى الجريمة وللجريمة معنى الفضيلة»[7]. كما لو أن سوء استخدام الكلمات الذي حذر منه فلاسفة عصر الأنوار، قد تحول من ظاهرة ثانوية إلى قاعدة اللغة في زمن الإرهاب: «كان السبب الأساسي لهذا الهذيان هو إساءة استعمال الكلمات التي صارت من الأكثر شيوعاً وحملت على التوالي معنى مضخماً واصطناعياً، ومن ثم منافياً للعقل ومتناقضاً [...]»[8]. بيد أن آخرين، أمثال النحوي الوطني فرانسوا أوربان دوميرغ، كانوا يردّون على لاهارب قائلين إن اللغة القديمة هي التي كانت فاسدة بأحكامها المسبقة. وكان روبسبيير يشرح أن «الإرهاب والفضيلة» كلمتان متماثلتان في حالة الطوارئ التاريخية[9]. الفضيلة والجريمة، هل أصبح كل هذا مسألة تقييم وحسب؟ يلتقي هوغو بمسألة المرجعيات المهتزة. وتعمل الرواية التفكير في الكلمات وارتباطاتها. وهكذا، يرتكز وصف سيموردان (Cimourdain) في **ثلاثة وتسعون** على توتر في الكلمات، كما لو أنه صدى النقاش الذي قام بين لاهارب وروبسبيير: «فضيلة مستحيلة المنال وجليدية. كان الرجل العادل المخيف» (ص 138). وبعدها بقليل، حول سيموردان ذاته الذي أشرف على تربية غوفان (Gauvain): «كان قد نقل إليه فيروس فضيلته الرهيب» (ص 140). لقد أنتج الوضع التاريخي تجميعاً غريباً للكلمات: «فضيلة، رهبة، عدالة». وحين يرفض العقل جمعها، يلحمها الأسلوب بقوة كما لو أنه يجبرنا على مقاربتها مع بعضها

---

(7) Dans: *Le Moniteur* (juin 1793).
انظر أعلاه، التوطئة، «صلاة لراحة نفس ريفارول».

(8) Jean-François de la Harpe, «L'esprit de la révolution ou commentaire historique sur la langue révolutionnaire», p. 438.

(9) انظر أعلاه، التوطئة، «صلاة لراحة نفس ريفارول».

بعضاً: «فيروس فضيلته الرهيب». في الجناس (virus, vertu)، وربما طبقاً لحلم تأثيلي تتنادى الكلمات بين: فيروس، فيرتوس وفيرتو (virus, virtus, vertu). تظهر رواية **ثلاثة وتسعون** الجمعية التأسيسية أنها مكان تتقاتل فيه اللغات قتالاً بالأيدي وتأخذ الألفاظ معانيَ جديدة، على هوى الردود التي تنطلق: «يدعو لوز دوبيريه (Lause-Duperret) الصحافي الذي نعته بالخسيس إلى العشاء قائلاً له: «أنا أعلم أن «خسيساً» تعني ببساطة «الرجل الذي لا يفكر مثلنا»»؛ جاكوب دوبون (Jacob Dupont) الأول الذي صرخ قائلاً: «أنا «ملحد» والذي أجابه روبسبيير: «الإلحاد أرستقراطي» (ص 182). وفي الحوارات، تتخذ الشخصيات مواقف من الكلمات التي تتطور تعريفاتها. في **مقدمة كرومويل** (*Préface de Cromwell*) مقولة حول الموضوع: «اللغة لا تثبت مكانها»[10].

يزداد القلق حول الكلمات حدة بقدر ما أنه يطال الكلمات الأساسية، «الأفكار الأولية» كما قال لاهارب. حتى هذه الكلمات، وهذه الكلمات على وجه الخصوص، قد أصبحت غامضة. وهكذا، حين يلاحظ تلمارش (Tellmarch) الأعمال المخالفة للقانون التي يقوم بها ذاك المركيز الذي أنقذ تلمارش حياته، يفقد تعريفه للإنسانية كل بداهته: «وكان يتساءل: - لكن لماذا إذاً قد أنقذت هذا السيد؟ / وكان يجيب نفسه: - لأنه إنسان./ سرح بعض الوقت في تفكيره حول هذه المسألة ثم قال مجدداً في نفسه: - هل أنا حقاً متأكد من هذا الأمر؟ وكرر في ذاته كلمته المليئة بالمرارة: - لو أني علمت»[11]! يرى تلمارش فجأة كلماته الأكثر متانة تتصدع. تلتقي

(10) Victor Hugo, *Préface de Cromwell* (1827), p. 30.

(11) Victor Hugo, *Quatrevingt-treize*, p. 257.

الرواية الهوغولية بالكلمات التي لا يمكن التأكد منها. هو الذي قيل عنه أنه مانوي، يعود إلى التساؤل حول الخط الفاصل بين الخير والشر: «- علّه يكون طيباً! قال لافيوفيل (La Vieuville)./- أي مفترساً، قال بوابرتولو[12] (Boisberthelot)»؛ «منطقة لافانديه (la Vendée) جيدة، لاشوانري (la Chouannerie) أسوأ؛ وفي الحروب الأهلية، الأسوأ هو الأفضل. يحكم على جودة الحرب من خلال كمية الأذى الذي تسببه[13]». النزاع الثوري يُدخل اللغة في المفارقة. لن يفضح تلمارش لانتناك (Lantenac): «- بشرط واحد. / - ما هو؟ /- هو ألا تجيء إلى هنا لتتسبب بالأذى. / - أنا آتي إلى هنا لفعل الخير، قال المركيز»[14]. لم يكذب لانتناك وهو يقول هذا، ولكن الجملة الاعتراضية تهمس قائلة إن مفهومه للخير مرتبط بطبقته ونحن نعرف التعريف الذي أعطي عنه إلى هلمالو (Halmalo) منذ قليل. يقول المركيز «حقيقته». ويختلف معنى الكلمات حسبما إذا كان القاموس القديم يعتمر الشعر المستعار أو القلنسوة الحمراء.

لم يعد ممكناً الإيمان بمعانٍ مطلقة أو عالمية. لن يستطيع القرن أن ينسى هذا الاكتشاف. فلنصغِ إلى جافير يصطدم بكلمة طيبة بوجود السيد مادلين: «سيدي رئيسَ البلدية، لا أرغب في أن تعاملني بطيبة، فطيبتك قد جعلتني أغضب بما فيه الكفاية حينما كانت تمارس مع الآخرين. أنا لا أريدها لي. الطيبة التي تقضي بالوقوف في صف بنت الشارع ضد البورجوازي، وفي صف الشرطي ضد رئيس البلدية، وفي صف من هو في أسفل ضد من هو في أعلى، هذا ما

---

(12) المصدر نفسه، ص 51.

(13) المصدر نفسه، ص 90 (Lantenac à Halmalo).

(14) المصدر نفسه، ص 107.

أسمّيه الطيبة السيئة. إن هذه الطيبة هي التي تفقد المجتمع نظامه»[15]. أمام طيبة من هذا النوع سيفقد جافير صوابه. أعيد طرح مكتسبات اللغة ولم يعد تفاؤل قواعد النحو اللغوية جائزاً لأن الكلمات غامضة بحق وينبغي التأكد منها باستمرار. يقوم الراوي بهذه المهمة مستخدماً التواءات غريبة في الجمل، حول جافير بالتحديد: «لا شيء كان مؤثراً وفظيعاً مثل هذا الوجه حيث يظهر ما يمكن تسميته سوء الطيبة بأكمله»[16]. تناقش الشخصيات ويناقش الراوي الكلمات ويصلحون القاموس في جلسات أكاديمية من صنف آخر حيث تنتج الرواية قاموس الخطاب الذي لم يعد بالإمكان كتابته بسذاجة بواسطة الألفاظ المتاحة في اللغة. يجب أن يقيّم القاموس الألفاظ تدريجياً ويسجل انقسام اللغات الاجتماعية في المجتمع الديمقراطي. من هنا التعليقات الوَرَلسانية العديدة في السرد التي تشكل جديداً مهماً في النثر الروائي. قد رأينا أن بلزاك وستاندال يشتركان أيضاً في هذه السمة الكتابية وهي وحدة أسلوبية من رواية فقه اللغة[17]. تبدي الحكاية دهشتها أمام اللغة وتركز على بعض الألفاظ. وهكذا، هل يمكن استعمال كلمة تشير إلى فضيلة دينية عند الحديث عن لانتناك؟ «شعر بهذا الفجر المظلم ينبلج في داخله، هذا الرجاء، إن كانت كلمة رجاء يمكن أن تنطبق على توقعات الحرب الأهلية»[18]. وبخصوص الكلمة ذاتها في **العاملون في البحر**، يلاحظ الراوي قائلاً: «في اللغة الخاصة التي ولدها الميراث والثروة، أسميَ

(15) Hugo, *Les misérables*, t. 1, p. 291.

(16) المصدر نفسه، ص 388.

(17) حول **قاموس الخطاب** (*Dictionnaire de discours*)، انظر أعلاه، التوطئة، «فقه لغة الشك».

(18) Hugo, *Quatrevingt-treize*, p. 96.

الموت رجاء»[19]. كان المونسينيور ميريال قد أبدى دهشته حول هذا الأمر بحضور الكونتيسة دو لو (comtesse de Lô). تتأقلم الكلمات مع رؤى العالم وتفقد فيها أحياناً روحها.

من هنا كلية وجود المناقضة في الكتابة الهوغولية وقد فرضها غموض التاريخ وصراع اللغات الاجتماعية. المناقضة وترادف الأضداد (وكلاهما سيّان بالنسبة إلى هوغو) يجعلان روبسبيير ولاهارب يتكلمان معاً ويضمان مروحة الممكن قوله، فيخلطان الخطابات بانتظار طرف ثالث، أو خيار ثالث ممكن، أو الحقيقة الآتية. المناقضة وترادف الأضداد يجمّعان صورة اللامُفَكَّر فيه ويحجبان الكاتب عن سيطرة الخطاب الاجتماعي. هما صورتان استراتيجيتان تسمحان بتجنب الحكم المسبق والتأكيد البسيط والدغمائي، وتشكلان مقدمة للحقيقة واستدارة يبدو كأنها تبعد هذه الحقيقة إلى الأبد، بيد أنها ضرورية. تشكل المناقضة، كما يقول جورج بيرُويه (Georges Piroué) بطريقة ممتازة، «الشكل الأولي للمعرفة الحدسية[20]». يكفي أن نضع شروط النقاش والمعنى، والأفضل أن الأسئلة تتراءى لنا. هكذا، يحزر سيموردان المستقبل الثوري «المخيف والرائع»، أو حينما يذكر الراوي «لا فانديه، كلمة ذائعة الصيت وسوداء»[21]. يرسي ترادف الأضداد رؤية بنظرتين إلى الواقع، بعيداً عن أدب القضية[22]. وأيضاً، حينما تذكر الحكاية

(19) Victor Hugo, *Les travailleurs de la mer*, p. 38.

(20) Georges Piroué, *Victor Hugo romancier ou les dessus de l'inconnu* (Paris: Denoël, 1964), p. 155.

(21) Hugo, *Quatrevingt-treize*, pp. 133 et 225.

(22) «[. . .] ما تسميه علوم البلاغة المناقضة، أي القدرة المهمة على رؤية جانبي الأشياء» (*William Shakespeare*, p. 345).

طهرانيي الثورة، وهم رجال الأبرشية «المسعورون والشرفاء»، «الجديرون **باسبارطة** والجديرون بالسجن» (ص 137)، مع ربط غير مسبوق يجمع القانون وخارجه أو يميز العدالة عن العدل، ثم نافذة مزيفة للتطابق (واستخدام مناقض لكلمة «جدير» الثانية) ومعها سجع (بين Sparte وbagne) لجعل جمع المدلولات الفاضح مقبولاً. ينزع ترادف الأضداد الإطار عن الرؤى الخاصة بالعالم القائم حين يزحزح القيم. ينبغي أولاً تحريك الثوابت وإفقاد أفق الانتظار عند القارئ استقراره وبلبلة الحقول الدلالية المكرّسة في اللغة.

تنقل التجميعات الجديدة للكلمات عادات هذه اللغة الفرنسية التي حلمت أنها ثابتة. وهكذا، نجد أن جملة معينة تضع رسماً للفلاح البريتاني، تحاسب فجأة الملوك على القمل: «محباً لملوكه وأسياده وكهنته وقمله»[23]. يثير العنصر المستهجن تساؤلات غير متوقعة: ماذا لو كان القمل موجوداً لأن الملوك موجودون (والعكس بالعكس)؟ أيكون الملوك والأسياد والكهنة من الطفيليات كالقمل؟ وفي أي حال من الأحوال، ها قد كسرت التداعيات الاعتيادية والقافية الكلاسيكية (في **قصائد وأغانٍ شعبية**) التي تقول: /roi-foi) loi (ملك- إيمان/ قانون) لمصلحة تجمع أحادي المقطع يستولي على المخيال الهوغولي في **ثلاثة وتسعون** وهو: (roi-poux/boue) (ملك- قمل- وحل) (لويس الخامس عشر هو «roi de boue» (ملك من وحل)، ص 136[24]. هل يكون الدال الجامع لهذه السلسلة (la roue) (العجلة) أي طريقة التعذيب التي شكلت رمز الملكية المطلقة؟

(23) Hugo, *Quatrevingt-treize*, p. 209.

(24) عند وصف العاصمة من فوق في رواية **أحدب نوتردام**، تحدث هوغو عن مبنى لويس الخامس عشر قائلاً: «جدار بائس من الوحل والبصاق، جدير بالملك الذي بناه» (ص 576).

في زمن الشعر الملكي، كانت كلمة (roi) (ملك) تقفى مع كلمة (foi) (إيمان)، فيختم التحالف بين العرش والمذبح؛ ولكن في النثر، يجذب الملوك القمل. إن ترادف الأضداد (نظراً إلى أن (poux, boue) ينزلان السامي إلى ناحية الدنيء)[25] صورة من صور الثورة لأنه يعكس المعنى. يعامل اللغة بعنف ويجبر كلمات لم تعتد التعامل مع بعضها بعضاً على اللقاء في هذه اللغة التي «كانت هي الحال قبل 89» وحيث «كانت الكلمات ذات الأصول السيئة أو الجيدة، تعيش منزربة كل في طبقتها»[26] حسبما يقول «رد على قرار اتهام». وهكذا، يزيد النثر حدة النزاع بين الكلمات، ويراجع، على خطى التاريخ، تداعيات الأفكار التي كانت في السابق موضع إجماع ظاهري. ولكن، إضافة إلى هذا، يبين هوغو أنهم قد مسّوا باللغة من طريق اكتشاف لغات جديدة أيضاً.

الكلام المنبوش

في الحقبة الكلاسيكية، كما ذكّرتنا فصول سابقة، كان يُطلب من أي كاتب جدّي (يتعاطى الأنواع الجدّية) أن يلتزم بلغة أكاديمية تقنّنها قواعد الآداب الجميلة. وكان الأسلوب المألوف صالحاً لقصص الحيوانات، واللغة الشعبية صالحة للنوع الهزلي. مع تغيّر المجتمع، طالب هوغو بلغة تناسب الأدب الديمقراطي: «حتى يومنا هذا، كان الأدب هو أدب المثقفين. وبالأخص في فرنسا، كما قلنا، كان الأدب ينحو إلى تشكيل طبقة. أن تكون شاعراً كان يوازي بعض الشيء أن تكون راقياً. ولم يكن لكل الكلمات الحق بأن تنضم إلى

---

(25) لنضِف أيضاً هذا التسلسل في الجمل في **البؤساء**: [...] ذاك الزمن القديم الجميل «حينما كان الشعب يحبّ ملوكه». المجرور الحالي [...]» (ج 3، ص 330).

(26) Hugo, *Les contemplations* (1856), p. 495.

اللغة. كان القاموس يمنح أو لا يمنح حق التسجيل [. . .] نذكر أننا قد سمعنا في قلب الأكاديمية من يقول إلى أحد أعضائها وقد توفي اليوم، أن الكلام لم يكن موجوداً في فرنسا سوى في القرن السابع عشر، وهذا لمدّة اثنتي عشرة سنة، لم نعد نعرف أي سنوات هي»[27]. لكن، لا تقتصر المسألة على الألفاظ بالنسبة إلى كتّاب النثر، بل ينبغي أولاً التقاط صوت الشعب. ما يحملنا إلى الدور الأساسي الذي تؤديه الشخصيات الشعبية في الرواية الهوغولية. فقد استولت هذه الشخصيات على الحق بالكلام، وهو ليس كلاماً قد وضع من أجل نكهته أو ما يدعو إلى السخرية فيه، كما في العصر الكلاسيكي. إنه كلام ذو معنى ووزن. يبقى غافروش، في **البؤساء**، تجسيداً لا يُنسى للكلام الشعبي، مع موهبة الابتكار لديه التي تكسر اللغة العادية وطرائق التفكير المرافقة لها. يسمعنا غافروش بلاغة جديدة، مختلفة عن بلاغة الفصحى لدى أصدقاء الـ (ABC)، أو بلاغة جيلنورمان، وريث فن المحادثة الكلاسيكي. وكذلك، في **ثلاثة وتسعون**، يتعارض صوت الرقيب رادوب مع طريقة كلام لانتناك وسيموردان أو روبسبيير. هذه هي أيضاً الرواية الديمقراطية، خليط من اللغات الذي يترافق مع خليط الأساليب في أسلوب الراوي. يتوطد التنوّع، في هذه الرواية، مقابل عالمية اللغة الفرنسية. يكتشف

---

(27) Hugo, *William Shakespeare*, p. 393.

كتب فرانسوا أوربان دومرغ، في الكتيب الذي ألفه بمناسبة تأسيسه جمعية هواة اللغة الفرنسية، في العام 1791، يقول: «كان أدبنا أرستقراطية قاهرة ومفقدة للأمل؛ كان لها شرفها وعزة نفسها في مثقفي العاصمة وكان لها كهنتها وتعصبها في الأكاديميات؛ فلنقض على الطوائف ولنؤسس جمهورية الآداب، وليكن الجميع متساوو الحقوق في جمعية هواة اللغة: الرجل والمرأة، الأكاديمي والأديب المتواضع، سكان العاصمة وسكان المناطق، المراسل الفرنسي والمراسل الأجنبي» (*Prospectus de la société des amateurs de la langue française*, p. 315)

الأدب هذه البلاغة الشعبية التي بدأت بالفعل بالتحرّك (وصارت مسموعة من دون أن تكون مثاراً للضحك) خلال الثورة، في الشوارع وفي الملاهي الليلية والنوادي. في **البؤساء**، يطيل هوغو في وصف الكلام السياسي المتداول في فوبور سانت أنطوان في العام 1832.

ولكن، إلى جانب هذه الشخصيات الشعبية ذات اللسان الطليق، والتي يكفي أن تعطى الكلام بالأسلوب المباشر، لدينا أيضاً كلّ أولئك البؤساء المحرومين من اللغة الذين يسعى الكاتب جاهداً إلى سماع أصواتهم المشوشة: «مجموعة الصغار شاحبة. يحتضر كلّ هذا ويزحف من دون حتى أن يقوى على الحب. ثم، وعلى غفلة منهم ربما، بينما هم ينحنون ويستسلمون، يخرج من كل هذه الضمائر الجاهلة حيث يكمن الحق، ومن تمتمة هذه الأنفاس المختلطة، صوت لا ندري به، مشوش، غمامة كلام غامض، تصل المقطوعة منه خلف الأخرى في الظلام لتلفظ كلمات غير اعتيادية: مستقبل، بشرية، حرية، مساواة، تقدّم. والشاعر يصغي، والشاعر يسمع، وينظر ويرى [...]»[28]. بعد أن حصل غوينبلاين (Gwynplaine) على لقب لورد، سرعان ما حلم بوظيفة الخطيب باسم البُكم: «الشعب صمت. سأكون المحامي الكبير عن هذا الصمت. سأتكلم مكان البُكم. سأحكي عن الصغار إلى الكبار، وعن الضعفاء إلى الأقوياء. [...] سأترجم الزمجرات والعويل والهمس، استياء الجماهير والشكاوى السيئة اللفظ والأصوات غير المفهومة، وكل صرخات الحيوانات هذه التي يُجبِرون البشر على إطلاقها لشدة

(28) Hugo, *William Shakespeare*, p. 387.

الجهل والألم. ضجيج البشر غير مفهوم كما ضجيج الريح؛ هم يصرخون، ولكن لا أحد يفهمهم، والصراخ بهذه الطريقة يوازي الصمت والصمت هو نزع لسلاحهم»[29]. الكتابة الهوغولية تعطي الكلام وتكبّر الصوت. وتحل الكتابة محل الكلام. في **البؤساء**، يرمي كامبرون كلمته ويفتتح الراوي فصلاً جديداً كرّسه لعملية فهمها. يعطيها بقية، وأي بلاغة هي بلاغته! حتى نسمع فيها رسالة تمرد تحكي عن التاريخ الآتي. وكذلك، في **ثلاثة وتسعون**، حينما تطلق لا فليشار (la Fléchard) صيحتها، تقدّم الكتابة لها صوتاً وتعلق على هذا الصوت غير المفهوم لترفعه إلى مصاف السجل الملحمي من طريق مقارنة بسيطة (مع غياب تام لأي أسلوب بطولي ساخر في هذه الصور الرفيعة): «صرخة ميشال فليشار هذه كانت عويلاً. قال هوميروس "نبح هيكوب" (Hécube)» (ص 373)». أسبغ عليها وجه المأساة: «هذا الوجه، لم يعد وجه ميشال فليشار، إنه المسخ غورغون (Gorgone). البؤساء هم العظماء. كانت الفلاحة قد تحولت إلى أومينيدية (Euménide)» (المرجع نفسه). عبر مزج الأساليب، يعرف البائس قمة المجد. قبله بقليل، كان كوربيه قد استعمل الرسم التاريخي بالحجم الكبير ليمثل الناس العاديين ويقوم بدوره بانقلاب رمزي مماثل. نشر الراوي الهوغولي المقاطع الوحيدة والكلمات، وكان معلّقاً فحمّل اللامفهوم معلومات. هنا أيضاً، وبطريقة أخرى، تبرز الكتابة أنها وَرَلسان الكلام. يمثل كاتب النثر ناطقاً باسم حزب البكم، بالمعنَيين الأدبي والسياسي.

الفصاحة البرلمانية

التمثيل: جعل هوغو من الرواية منصّة، كما قال باربيه

(29) Victor Hugo, *L'homme qui rit*, p. 402.

دورفيللي. وفوقها يدور النقاش. تتحول صورة المناقضة الظرفية إلى صورة إجمالية في الحكاية: مع وضد، في حوارات فريدة تأخذ شكل شجار، ويسير الكتاب على إيقاعها كما لو أنها اختبارات لقول الحقيقة. هنا أيضاً، تستطيع الرواية أن تطالب بـ «93 الأدبي» الخاص بها. هي تنشر فصاحة التداول التي أعادت الثورة الفرنسية إحياءها، والتي لا يمكن خلطها مع فصاحة المنبر. فهذه الأخيرة ممثلة دائماً بطريقة سلبية في الرواية الهوغولية، كصورة منفّرة، على أساس أنها كلمة مسبقة، تأتي قبل الوقائع وتصطدم بها. هذا هو شأن كلمات الكاهن في رواية **مذكرات محكوم عليه بالإعدام**: «ولكن ماذا قال لي هذا العجوز؟ لا شعور ولا رقة ولا دموع، لا شيء منتزع من الروح ولا شيء صادر عن قلبه ليصل إلى قلبي، لا شيء كان فيه وصار لي. على العكس، شيء مبهم لا أعلم ما هو، لا حماسة فيه، ينطبق على كل شيء وعلى الجميع؛ حماسيّ حين دعت الحاجة إلى عمق، ومسطّح حين وجب أن يكون بسيطاً؛ نوع من عظة عاطفية ورثاء لاهوتي. مع قول لاتيني باللاتينية هنا وهناك من القديس أغسطين أو القديس غريغوريوس ما أدراني! ثم كان يبدو كأنه يتلو درساً سبق وتلاه عشرين مرة ويكرر موضوعاً ضاع جزء منه في ذاكرته لشدة ما حفظه»[30]. وكذلك الأمر بالنسبة إلى هذه الوخزة السريعة في وصف لورد دايفد الساخر: «كان يحب الفصاحة والكلام الجميل ويعجب كثيراً بتلك الزينات الشهيرة المسماة **المرثيات** (*Oraisons funèbres*) لبوسويه[31] (Bossuet)». حتى كلام المونسينيور ميريال يبدو فجأة مزيفاً حينما ينوي وعظ عضو الجمعية التأسيسية جي (.G). هو من كان يتكلم كثيراً بشكل غير تقليدي وغير متوقع، يسترسل في تلك

(30) Hugo, *Le dernier jour d'un condamné*, p. 466.

(31) Hugo, *L'homme qui rit*, p. 258.

المناسبة، في محاجّة متفق عليها باسم تحالف العرش والمذبح. فصاحة المداولة أقرب في الحقيقة إلى فصاحة المحكمة. هي وريثتها حيثُ إن المنازعة التي تمثل دعاوى قضائية خيالية قد بقيت واحداً من تمارين فصل البلاغة في عهد النظام القديم، كما تشير إلى ذلك فرانسواز دوي سوبلان (Françoise Douay-Soublin). كانت إذاً جزءاً من تكوين الخطباء الثوريين، وقد كان من بينهم عدد من المحامين[32]. الحوار والسرد عند هوغو يشبهان المرافعة وقرار الاتهام. تفرض فصاحة المحكمة نفسها على رواية نصّبت ذاتها «محكمة التاريخ» وعلى كاتب يعتبر أن السياسة بحث عن الحق. ينوي هوغو رفع هذه الكلمة عالياً، لاسيما وأن فصاحة المحكمة قد ضلّت طريقها في المحاكم الحقيقية. يفضح هوغو أكثر من مرة البلاغة القضائية وصيغها الجاهزة. يكفي أن نقرأ محاكمة شانماتيو (Champmathieu): المحامي والمدعي العام يتكلمان بالفرنسية الكلاسيكية، «اللغة التي يسمّى فيها الزوج «قريناً»، والزوجة «قرينة»، ويطلق على باريس اسم «مركز الفنون والحضارة»، وعلى الملك اسم «عاهل» وعلى سيدنا المطران لقب «الحبر القديس» وعلى المدعي العام لقب «مفسر الادعاء البليغ»، ويقال عن المرافعة إنها «النبرات» التي «سمعناها لتونا»»، ويستمرّ التعداد لينتهي بـ إلخ[33]. في الصفحة ذاتها، يواظب الراوي على سخريته فيقول: «بدأ المحامي يشرح مسألة سرقة التفاح، وهو أمر صعب بالأسلوب الراقي؛ ولكن بنين بوسويه (Bénigne Bossuet) نفسه قد أجبر على ذكر دجاجة في قلب مرثية، وقد أحرز نجاحاً باهراً». وهكذا، نرى أن بلاغة المنصة

(32) Voir Françoise Douay-Soublin, «La rhétorique en France qu XIXè siècle», p. 1077.

(33) Hugo, *Les misérables*, t. 1, p. 359.

وبلاغة المحكمة تتكلمان اللغة ذاتها التي «كانت حال ما قبل العام 89». ضد هذين النموذجين الباليين، سيتمسك هوغو بنموذج الفصاحة السياسية الذي أعادته الثورة الفرنسية كحامل للحرية. يشكل هذا الأمر موضعاً منذ تاسيتوس وقد أعيد إحياؤه في القرن الثامن عشر، كما بيّن جان ستاروبنسكي[34] (Jean Starobinski): تفترض الفصاحة السياسية الحرية. وهكذا، سيمارس هوغو قوة إنكار للواقع عند استخدام هذه الفصاحة خلال فترة المنفى، بمناسبة كتابة **البؤساء** أو **الرجل الذي يضحك**: يعني تبنيّ هذا الصوت تأكيد الحرية «بالرغم من كلّ ما سبق». توازي البلاغة كلمة كامبرون، وتعيد إحياء صوت الثورة الفرنسية في مقابل الأكاذيب التاريخية، كما لو أن هذا الصوت ينبض بروح متمردة شبيهة بتلك التي كان يحيي فيها ستاندال بأسلوبه صوت عصر الأنوار، ولكن في إطار التزام أقرب إلى الهواية.

كثيراً ما شكل الحوار فرصة لهذا الصوت، وكثيراً ما انتُقد هوغو لإعطاء شخصياته موهبة خطابية منافية للحقيقة. هو يقيم النقاش ويسبر الأفكار. يطرح المواضيع، على عكس خطاب المؤلّف الذي يفترض المعنى مسبقاً. يصغي الراوي إلى مختلف الأطراف. في **ثلاثة وتسعون**، يضع فصل «قطبا الحقيقة»، بدءاً بعنوانه، كلام سيموردان وكلام غوفان على المستوى ذاته. لا يعترف بمنطق الحق والباطل الحصري. ويقدم الراوي الفصل، كما لو أنه رئيس جلسة نقاش، مذكراً بشكلي الجمهورية الممكنين، ثم تدافع كل شخصية عن واحد من هذين الشكلين في ردود متناوبة وحسب ترتيب مع وضد، نصادفه مجدداً في الحوار بين الملكي ميريال وعضو الجمعية

(34) انظر تحليله بخصوص ماترنوس (Maternus) في: *Dialogue des orateurs*, dans «La chaire, la tribune, le barreau», p. 2020.

التأسيسية جي. أو أيضاً بين البونابرتي ماريوس وجمهوريي الـ (ABC). في نهاية هذا الفصل من **ثلاثة وتسعون**، لا يصل الراوي إلى أي خاتمة، فقط وصف للحوار يتجنب الحكم على مضمونه: «إن سماع ما قاله هذان الرجلان شبيه بسماع حوار بين السيف والفأس» (ص 267). أضف إلى ما سبق أن الخطاب يبدو كالمدفوع بأثر المونتاج: يظهر فجأة قطب حق ثالث يمثل وجهة نظر الطبيعة وقد جسدتها الأم التي نصادفها فوراً بعد هذا الفصل، بكل آلامها، وبياض يصور القطيعة والتمفصل الصعب بين التاريخ والبعد الإنساني، بين النظري والحقيقة، بين البرنامجي والراهن. تقف لافليشار كما لو أنها قصة حقيقية بعد النقاش، لتسأل عن المكان المخصص لها في هذا التاريخ.

يترصد التاريخ الحقيقة في هذا النقاش المتصل. الحلم بالحقيقة هو أفقه، ولكنه يحمل أيضاً قلق الحقيقة ليكون قدره التعقيد. الحديث الذي يواجه مارا بدانتون وروبسبيير، والذي وضع في وسط الرواية، يشير إلى ثلاثة أقطاب للحقيقة، إلى درجة أن مارا أخذ يتكلم عن «الحقيقة الحق»: «في ما تقوله بعض الحقيقة؛ ولكن الحقيقة، كل الحقيقة، الحقيقة الحق هو ما أقوله» (ص 155). كيف السبيل إلى قول الحقيقة حقيقة؟ بعض الحقيقة، الحق أنه ثمة إشارة إلى تقسيم الحقيقة. في ما يتخطى ظروف هذا الحوار، ترتدي أقوال مارا معنى شعارياً. يكمن النقاش في هذه الحقيقة المشظّاة التي تظهر في 93. يدوّن الراوي الملاحظة التالية بخصوص ماريوس وأحكامه الجامدة: «ثمة طريقة في لقاء الخطأ خلال التوجه نحو الحقيقة»، في حين أن واحداً من فصول هذه الرواية يحمل عنوان «الأموات على حق والأحياء ليسوا على خطأ»[35]. نلمس هنا مفارقة في الرواية

(35) Hugo, Ibid., t. 2, p. 213 et t. 3, p. 292.

الهوغولية: إيضاحية كلها إيمان ظاهرياً، بيد أنها تعلّق باستمرار أحكامها وترفض الاستسلام ليقينياتها فتطرح عليها الأسئلة من جديد. تدسّ الرواية جملاً صغيرة تهزّ المعنى الذي يرتسم على الرغم من هذا. يصدر تيليمارك، الفيلسوف الشحّاذ وصاحب الرؤى حول الطبيعة، حكمه على التاريخ فيشير إلى قطبي الباطل: «ثمة ما يقال عن الطرفين»[36]. يخفف الراوي الجمهوري من وطأة خطابه في حديثه عن منطقة فانديه: «يتردد الفيلسوف في توجيه الاتهام»[37]. التيه موجود في كل مكان والحقائق في أعداد زائدة بينما الحقيقة العليا مفقودة. سنشعر بهذا الأمر مرة أخرى في فصل «غوفان في حالة تفكير»، مع أن الرواية أوشكت على نهايتها. يتحول المونولوج إلى حوار: يجد غوفان نفسه في صراع مع قطبي الحق المستبطنين. وتتناوب حتى التخمة أصوات مع وضد في الفصل من قبل أن يختصر الراوي قائلاً: «كان كل من هذين الصوتين يتناول الكلام، ويقول كل واحد منهما الحق بدوره. كيف الاختيار؟ بدا كل صوت كما لو أنه ينطق بالحكمة والعدل فيقول: اعمل هذا. هل هذا حقاً ما يجب عمله؟ نعم. كلا» (ص 400). سيقال أن مونولوج المأساة الكلاسيكية يرتكز أيضاً على هذا التناوب. بيد أنه هنا يتسارع من دون أطراف. وفي نهايته، لن يصل غوفان إلى قرار، مثله مثل جان فالجان الذي عاش عاصفة في رأسه. في المقابل، تنزع المناقضة الكلاسيكية إلى الحل لأن الشخصية تقوم بالاختيار. نحن هنا على العكس أمام كتابة متخبطة، مصيرها انقلاب الأسئلة، فما يلبث اليقين أن يلوح لنا حتى تُدخل الإضافة الشكَّ إليه. يحمل أحد فصول **الرجل الذي يضحك** عنوان «غوينبلان مصيب وأورسوس محق» (ص

---

(36) Hugo, *Quatrevingt-treize*, p. 106.

(37) المصدر نفسه، ص 206.

297). كل من المونولوج والحوار والسرد هي جهود لسماع صوت هذا الموقف أو ذاك ولرؤية العالم الذي يصوره. وفي هذا الخطاب المستعاد على الدوام، ترتسم الممكنات والطوباويات والواقع معها. فالحكاية الهوغولية حكاية اختبارية.

هذا البطء الاحترازي في الفكر يحمل معه علامته الأسلوبية وهي الجملة بلمسات صغيرة. صحيح أنها ليست كثيرة الوجود[38]، لكن ظهورها بالتحديد هو المؤشر الأكيد إلى أن شيئاً يحاول أن يلتقط نفسه وأن يصوغ نفسه تدريجياً، كما لو أن اللمسات كانت وسيلة لمقاومة الحكم المسبق والأفكار الجاهزة في اللغة. يحكي إيقاع الجملة عن الفكر في طور التشكّل: «بدا له أنّهم كانوا يستطيعون رؤيته. / من، هم؟ / للأسف! ما كان يريد طرده قد دخل؛ وما كان يريد إعماءه ينظر إليه. إنه ضميره. ضميره، أي الله»[39]. يرى غوينبلان جثة: «هذا الكائن، - هل هو كائن؟ هذا الشاهد الأسود، كان فضلة، فضلة فظيعة. فضلة ماذا؟ الطبيعة أولاً، المجتمع ثانياً. صفر ومجموع»[40]. يذكّر الراوي الإنسان بوجود المجهول: «[...] كان يريد أحياناً الذهاب إلى هناك./ الذهاب إلى أين؟ هناك. / هناك؟ ما هو هذا؟ وماذا فيه»[41]؟ يجد غوفان نفسه أمام سؤال: «من طرحه؟ الأحداث./ وليس فقط الأحداث»[42].

---

(38) يلاحظ جاك نيف (Jacques Neefs) الأمر ويعلق عليه قائلاً: «[...] تصبح الصفحة مسرحاً حيث تنكشف اللغة بوصفها توتر هشّ يجب الحفاظ عليه على حافة اللامفكر بـــه [...]» («L'espace démocratique du roman,» dans: *Lire«Les misérables»* (Paris: Corti, 1985), p. 80).

(39) Hugo, *Les misérables*, t. 1, p. 305.

(40) Hugo, *L'homme qui rit*, p. 208.

(41) Hugo, *Les travailleurs de la mer*, p. 106.

(42) Hugo, *Quatrevingt-treize*, p. 388.

تنتظم الجملة في مقطوعة، وبعد سطور قليلة: «خضع غوفان لاستجواب./ وقف أمام أحدهم / أمام أحد مخيف./ ضميره.» تقطّر الجملة المعنى نتفاً نتفاً وتنشر المعطيات. وهكذا، نجد إيقاعات عديدة في الكتابة الهوغولية، وربما نزعت إلى كسر التقريع المطوّل وإلى مناقضة نموذج الخطاب الواثق من علمه ما يؤدي إلى الفقرات التي تضيق طباعياً وإلى الجمل التي تنعزل كما لو أنها اكتشافات (يمكن أن نتعرف بصرياً على صفحة من هوغو، فبلاغة اللمسات تميزه عن بلزاك وستاندال وزولا). لا تقتصر فصاحة التداول عند هوغو على فصاحة مضبوطة على إيقاع ثنائي (مع وضد) على طريقة شخصيات كورنايّ (Corneille). فبدل جمود الوضعيات العالقة، نجد اضطراب فكر متحرك لا يرتاح. وقد يكشف عن وجهة النظر هذه النقد الذي يوجهه هوغو إلى المأساة الفلسفية في القرن الثامن عشر: «النتاج الأكثر أهمية في «الفن المفيد»، الفن المجنَّد، المنضبط والهجومي، الفن الذي يتحزّب في تفاصيل الخصومات السياسية، هو دراما مقالة النقد الساخر في القرن الثامن عشر، المأساة الفلسفية، الشعر الغريب حيث التقريع المطوّل يعيق الحوار، وحيث القول الشائع يحل محل الفكر [...]»[43]. ثمة من سيعترض بالقول إن كتابات من هذا النوع موجودة لدى هوغو، وأنه يستسلم أحياناً لإغراء العظة. هذا ممّا لا شك فيه، وقد نشعر أنه آلية دفاع وحاجة إلى استعادة الثقة. ولكن، بأي حال من الأحوال، تنقطع فسحات الكلام الممتلئ (ويشكك بأمرها) بواسطة إيقاعات الكلام المتقطع. يوجد هذا المفهوم الجمالي للفكر في التناقض الذي يقيمه هوغو في الوقت ذاته، بين بلاغة بارناف الإنشائية وبلاغة ميرابو المتفجرة. تستند خطابات برناف إلى «طلاقة لسان ممهّدة جيداً ومسطحة جيداً

(43) *Littérature et philosophie mêlées*, p. 58.

ومتحركة جيداً» ذات فصاحة واثقة لأنها محافظة، تعكس أفكار زمنها. «ميرابو، على العكس، كان رجل الفكرة الجديدة والإضاءة المفاجئة والاقتراح المحفوف بالمخاطر [...] عاليَ الصوت، مشاغباً، سريعاً، عميقاً، قليل الشفافية، مستحيل الضحالة، يحمل في سيله المزبد خليطاً من كل أفكار عصره لتعاني في أحيان كثيرة من قسوة اللقاء مع أفكاره»[44]. يشكل ميرابو حقاً الفصاحة المرجعيّة بالنسبة إلى هوغو، بكلامه الذي يقاوم البداهة ليصل إلى الحقيقة، هذا الكلام الذي يواجه ما هو قابل للقول في عصره. يصف هوغو هذه الفصاحة (حتى وإن تخيّلها، إذ لا يهم أن نعرف إن كان هذا الوصف صحيحاً تاريخياً أم لا)[45] فيحدد لنفسه برنامج كتابة. ميرابو راوٍ من وراء القبر بالنسبة إلى **ثلاثة وتسعون** والأسلوب الهوغولي يتأمل نفسه عبر كلامه.

أسلوب ميرابو

ينبغي الإحاطة أكثر بخصوصية فصاحة المداولة هذه، كما يراها هوغو، وعلينا بالتالي العودة إلى **ثلاثة وتسعون** حتى نصغي إليها فيها، خلال الجمعية التأسيسية. الفصاحة البرلمانية أكثر بكثير من بلاغة مع وضد التي تظل في النهاية شبيهة بطريقة كورنايّ، ولربما مارست دورها تاريخياً. يرى جان ستاروبنسكي في كورنايّ وفولتير نماذج طبيعية بالنسبة إلى الخطباء الثوريين بقدر ما أن المسرح قد مارس دور البديل عن المنصة المصادرة في ظل النظام القديم: «ثمة سبل مرور بين فصاحة المسرح الكلاسيكي وفصاحة المنصة

(44) Hugo, «Sur Mirabeau,» dans: *Littérature et philosophie mêlées*, p. 217.

(45) نذكّر مرة أخرى بدراسة أوريليو برنسيباتو حول الأسطورة الرومنطيقية المتعلّقة بالخطباء الثوريين في: «L'éloquence révolutionnaire Idéologie et légende».

المقبلة»[46]. بيد أن هوغو يرى البلاغة السياسية أولاً كحدث جماعي وتحريك للكلام وجمل يلفها ضجيج خلفي ورد يُستخرج من خطاب اجتماعي وينبغي أخذه في الحسبان لأنه يتموقع فيه أو خارجه، «يحمل في سيله المزبد خليطاً من كل أفكار عصره». ما من فصاحة من دون ضجيج أصوات. تعطي الفصول المكرّسة للجمعية التأسيسية في **ثلاثة وتسعون** الانطباع بوجود صخب هائل تتخلله ردود مقتضبة أو خجولة أو ذكية. لا تنقل الحكاية أي خطاب كبير ذي بعد تاريخي (قد نتوقع مثلاً رؤية سان جوست (Saint-Just) يصعد إلى المنصة). وما من استشهاد بقطعة من الفن الخطابي (لدينا فقط حوار خاص بين مارا ودانتون وروبسبيير)، ولكن نقاش وسط شتائم ومجانسات على خلفية من قلة احترام تبدو ضمانة الكلمة المتحركة، وفي الفوران يتجلى رفض تقديس المُقال. وأكثر من هذا، إذ يبدو أن كل واحد يفقد عادات تفكيره ليطلق فجأة فكرة لم تخطر في باله من قبل أبداً، كما لو أنه في حالة دوار، حتى في مجلس اللوردات: «كان الكل يتكلم، وكان في المجلس ذاك الضجيج من الأصوات حيث تقوم الجمعيات في أثنائه بكل أنواع الأشياء الغامضة التي تدهشها أحياناً في ما بعد»[47]. إنه الضجيج ذاته الذي يقرر ما جرى في الحادي والعشرين من كانون الثاني/ يناير: «كل هؤلاء الرجال الذين خرج منهم ضجيج أصوات الاقتراعات المأسوية»[48]. يتميز هوغو هنا من كل من رأوا في الفصاحة الثورية تشويهاً للفصاحة الكلاسيكية، ولم يسمعوا في نقاشات الجمعيات سوى صياحات غاضبة، على غرار مدام دو شتايل وفينيي وتاين. يرسم لاهارب لوحة عن الجمعية

---

(46) Jean Starobinsky, «La chaire, la tribune, le barreau», p. 2026.

(47) Hugo, *L'homme qui rit*, p. 385.

(48) Hugo, *Quatrevingt-treize*, p. 189.

التأسيسية هي أشبه بالصورة السلبية عن النص الهوغولي: «يجب أن نتخيل ممثلي الشعب (كانوا يحملون هذا الاسم والحقوق المتفرعة عنه) يزعقون من أعلى «جبلهم» بينما يحوز جنونهم المسعور تصفيق ومساندة المنابر المملوءة بعناية بمبعوثيهم وتصريحاتهم الفظيعة المكررة في آلاف الصحف المفتخرة «بطاقتها»؛ إنها «نقاشات اليعاقبة» المطبوعة والموزّعة بالوفرة ذاتها، والتي تعيد إنتاج الفظاعات ذاتها والغرابات ذاتها، وحتى بواسطة محاجّات لو أمكن. ويتكرّر هذا كله يوم في آلاف «المجتمعات الشعبية» لتصير كل الأصوات التي يمكن سماعها من أول فرنسا إلى آخرها، مجرد صدى جنون وجريمة طويل لا نهاية له»[49]. بالنسبة إلى هوغو، ضجيج الأصوات هو جو الخطاب، وهو مكوّن من مادة الوضع التاريخي مع انعدام شفافيتها. إنه ليس عقبة أمام الحقيقة، بل مؤشر إلى أن المعنى ليس واضحاً ومعطياً ويجب استخراجه[50]. يكيل هوغو المديح إلى الكلام الفوضوي في مقابل نموذج الفصاحة الكلاسيكية المضبوطة: «في الجمعية التأسيسية، كان تطرّف اللغة حقاً من الحقوق»[51]. تعيد الكتابة الهوغولية إحياء هذا الكلام الذي تُبلبِل قلة توازنه النظام القائم.

لنبحث في الأسلوب عمّا يوازي موضوع ضجيج الأصوات. من المؤكد أن فيضان التعدادات هو التعبير الأكثر بروزاً. فاللغة تنسكب

(49) Jean-François de La Harpe, «L'esprit de la révolution ou commentaire historique sur la langue révolutionnaire», p. 456.

(50) فصاحة وضجيج أصوات. كتاب ألبير هالسال يقصر الحكاية الهوغولية على النموذج الكلاسيكي فيجعل منها خطاباً وظيفته الاستمالة وهو يستخدم بالتالي أنواع الحجج والصور البلاغية التي يدونها هذا الناقد بِكُلّ دقة. إنّه كتاب حول أصول المحاججة: Albert W. Halsall, *Victor Hugo et l'art de convaincre*.

(51) Hugo, *Quatrevingt-treize*, p. 195.

كما لو أنها بانتظار التوضيح. وتحكي النتوءات عن تعقيد الواقع الرافض لأي حكم متسرع وأي كتابة متطهرة (ترتكز الكتابة الكلاسيكية على الحافز وتحرّم المجانية). في **ثلاثة وتسعون**، تحصي صفحات كثيرة (من ص 181 إلى 186) أعضاء الجمعية التأسيسية الذين يرتبط اسمهم بهذه النادرة أو بتلك الجملة الصغيرة. يشكل هذا الإحصاء أكثر من محاكاة تهكمية لهوميروس في دليل القوى الموجودة، إذ نرى فيه شكل المعنى الرمزي مع هذه الكلمات التي يبدو أن أعضاء الجمعية يرمونها من طريق الصدفة، والتي ستسير في دربها أو ستضيع فتكون أما مجرد تلاعب بالألفاظ أو كلمات ذات مغزى. التعداد يسجّل من دون أن يفرز، ويرصف المعاني ويبدو كمن ينتظر حتى ينصبَّ المعنى. وهو يسجل تشوش اللحظة التاريخية حينما يدسّ هوغو تلميحات غير مفهومة في نصه، كما بالنسبة إلى إحصاء أخشاب منطقة فانديه مع «خشب بورغو (Burgault) الذي كان ملك السيد جاك الغامض، والمخصص لهدف مبهم في ممرّ جوفارداي Juvardeil) تحت الأرض»، أو«خشب لا أوروزوري (la Heureuserie، الشاهد على اندحار نقطة لونغ فايّ (Longue-Faye)» (ص 212). تتميّز كتابة التاريخ الروائية عن التأريخ الوضعي مثلما تتميّز عن التاريخ السردي على طريقة أوغوستان تييري (Augustin Thierry) وكلاهما يركّبان مفاصل القصة على تسلسل الموجبات والأسباب. أما القصة الهوغولية، فهي تتضمن ثغرات تعرضها للعيان. وتتقصد الكتابة من أجل «لا شيء» ومع هذا هي مفيدة، كتابة خاسرة ومع هذا أساسية. تهمس فراغات النثر، ونعني بها التعداد، بسؤال: ما الذي يشكل معنى في التاريخ؟ ما الذي يساهم في صناعة المستقبل؟ فلنفكر أيضاً بواحد من فصول **البؤساء** الذي يحمل عنوان «العام 1817» (I, 3, I) المبني بأكمله على مجموعة من حوادث منوّعة. ولكنها حتى العام 1793 تحمل فراغاتها. يتعيّن على الكتابة أن

تمر بهذه التجربة، وعليها أن تأخذ وقتها وتبحث في الزوايا وتلملم التفاصيل وتذكر الأقوال التي لا فائدة منها. الكتابة بحاجة إلى الاستناد إلى التفاهة التي تكون ذات حساب أحياناً: يحمل واحد من فصول **البؤساء** عنوان «أحداث تخرج منها الحكاية ويجهلها التاريخ» (IV, 1, V). الكتابة بحاجة إلى الإشارة إلى لامعنى الوجود بوصفه معاكس لها. فهي لا تنجذب فقط إلى أفق التاريخ، بل تترسخ في الحاضر، في المعاش وقتئذٍ وفي الغامض. تظهر هذه النزعة في بداية الجزء الثاني من **ثلاثة وتسعون** عند وصف «شوارع باريس في ذلك الزمن»: تتدافع الجمل كما لو أنها تريد تمثيل حركة التاريخ الساعي وراء عقلانيته. فتنجم عن هذا عمليات اصطدام ويترافق التجاور مع التعداد: «كان الجميع مسرعون. ما من قبعة من دون شريط» (ص 126). يغيب المنطق في تسلسل هذه الجمل، بيد أن هذا الشعب يقوم بصناعة التاريخ. وهذه المسارعة تقدُّمٌ، حتى لو استحال تحديد هدفها (بُعَيد هذا [ص 130] نلاحظ رمزية أصوات الأطفال، أصوات المستقبل التي تغني ça ira (كل شيء سيكون على ما يرام). من يحاول التفكير بهذا التاريخ وكتابته موجود في موقع شبيه: «أنتم تقولون: إلى أين أنت ذاهب؟ - لا أعرف إلى أين؛ وأنا ذاهب إليه»[52]. تلعب اللغة الهوغولية أحياناً لعبة الحركة ضد المعنى، ضد معنى جامد. هو يذهب إليه ببساطة. هوغو وقصيدة **إيبو** (Ibo). وببساطة أيضاً من وقت إلى آخر، يجعلنا التعداد نرى معنى كما مع الفلاح البريتاني الذي «يحبّ ملوكه وأسياده وكهنته وقمله»[53].

وهكذا تبدو إذاً، الكتابة الهوغولية بمظهر كتابة اللقطة،

(52) «Ecrit en 1846,» dans: Hugo, *Les contemplations*, p. 681.

(53) Hugo, *Quatrevingt-treize*, p. 209.

والفصاحة العرضية، إن شئنا، كإضاءات ميرابو. وهكذا تبدو استراتيجية التأليف: تترك الفيض الكلامي يحملها (الاضطراب هو شرط المعنى)، إلى أن تظهر جملة، تنفصل وتقطع الأنشودة، فتشع منها الحقيقة. في هذه النقطة أيضاً، يبدو الحوار مكاناً مختاراً في النثر الهوغولي: يأتي الرد صافقاً على طريقة يقين جاء خلسة. لا شيء هنا من روح قواعد النحو التي كانت تنوي حساب الحقيقة وعقلنة المعنى. سنسمع فيه الاحتفال بلغة نالت حريتها فصارت لغة الحرية. «هل أنت من الزرق؟ هل أنت من البيض؟ مع من أنت؟ / - أنا مع أطفالي»[54]. تتكلم كلمات لافليشار من دون أن تدري. تصبح عبر السياق رداً غير متوقع ولاإرادياً. يطرح جوابها سؤالاً على السؤال، يجعله يحيد، كما يشكك بالافتراضات المسبقة ويندد بها. في حوار الطرشان بين رداوب ولافليشار، عند افتتاحية الرواية، يلقي الضجيج أضواءً مع أنه يتطفل على التواصل. لا تسمع الشخصيات بعضها بعضاً، ومع هذا تتكلم. في هذا الجواب الذي يسأل السؤال، تقف الكتابة في عكس تيار الممكن قوله. يصحّح الحوار اللغة ويرفض المُعطى. هذا من شأنه أن يطيل عمل تصحيح القاموس الذي ذكرناه مسبقاً. يُفقد النثر الهوغولي الكلمات استقرارها بدل أن يستخدمه. وهكذا يتطاول النثر على اللغة أو على الخطابات، ليس عبر التوكيد بقدر ما يتطاول عبر طرح سؤال. فلنرجع إلى هذا الحوار المتطابق بين مركيز لانتناك وتيليمارك وقد أنتج ردّ هذا الأخير نتوءاً يكسر منطق المحاور: «سأله المركيز: مع أي طرف أنت، إذاً؟ هل أنت جمهوري؟ هل أنت ملكي؟ / - أنا فقير»[55]. يُرتجل الكلام الذي تفرضه الظروف من خارج تصميم المراد قوله المسبق. لا يحنّ

(54) المصدر نفسه، ص 32.

(55) المصدر نفسه، ص 103.

هوغو إذاً البتة إلى كلام محسوب ومنهجي حسب مثال قواعد النحو العامة. كما لا يحنّ إلى لغة الأصول المفقودة وإلى شفافيتها الكاملة، كما في النحو المقارن في الحقبة الرومنطيقية. الكلام الهوغولي كلام سعيد في النهاية، علماً أنه صادر على خلفية من التشويش الدلالي والألم التاريخي. الكائن الأكثر بساطة يمكن أن ينطق بحقيقة ما، كما فعلت لافليشار أيضاً: «-كيف، أنت لا تعرفين من قتل زوجك؟ / -كلا. / أهو أزرق؟ أهو أبيض؟ / هو طلقة بندقية»[56]. إذا كانت جملاً كهذه تقرأ كلحظات حقيقة، فهذا لأنها تتقاطع وتؤكد الواحدة منها الأخرى. تصدر عن تيليماك ولافليشار القناعة ذاتها التي سيعلو صداها مرة أخرى في فصل «غوفان الذي يفكر»: «المطلق الإنساني فوق المطلق الثوري» (ص 388). تتحول الجملة الأخيرة إلى قول مأثور، تقدّم المعنى بكلمات مجردة. ولكن من الذي أوجد هذه الصيغة؟ أهو الراوي أم غوفان؟ فكل الفصل يتأرجح بين المونولوج الداخلي لدى الشخصية والتحليل النفسي الذي يجريه الراوي ما يمكّن هذه الجملة من الصدور عن هذا الصوت أو ذاك. فهي خارجة عن ظرفها وليست ملك متكلم محدّد، بل ملك للجميع ويمكنها بالتالي أن ترتفع إلى مصاف النطق اللازمني. ومع هذا، فهي ليست حكمة مستخرجة من إطالة حول قضية، بل هي جملة ظهرت وفرضت نفسها لبداهتها. تنفصل معزولة طباعياً وترسخ في الذاكرة، إذ بالكاد نقرأها حتى نحفظها غيباً. تحمل شكل الصيغة المكتملة في حين أنها تبعث على التفكير وتطالب بالقراءة: فما هو المطلق الذي يحمل فوقه مطلقاً آخر؟ يصبح المطلق نسبياً. ها هي اللغة قد أسيئت معاملتها مرةً أخرى. فالفكر لا يكون متاحاً إلا بهذا الشرط.

---

(56) المصدر نفسه، ص 35.

تشكل أقوال لافليشار وتيليماك وجملة «غوفان الذي يفكر» سلسلة صغيرة حيث تتأكد الحقائق التي تتراءى وتتراكم. وهكذا يتقدم النقاش، في النهاية، بفضل هذا الفكر الموزّع. النثر هو تموّج الحق هذا. «التأمل هو التفكير هنا وهناك (Passim) (هنا وهناك)»[57]. المعنى معروض بشكل متقطع والإثبات ليس خطاً مستقيماً على طريقة الفكر الفلسفي. تبني الرواية بهذه الطريقة أدب أفكار جديد، وطريقة أخرى في التفكير. يستعرض النثر الهوغولي الكلام ويتوقف من وقت إلى آخر عند فكرة، وحينئذٍ، نعم، يعليها على شكل صيغة أو يوسّعها على شكل خطاب، لكن تكون هذه الفصاحة المنضبطة قد مرت بانعطافة المسعى وتجربة ضجيج الأصوات. إنه إيقاع هذه الكتابة. في فصل من **البؤساء** وقد أسمي بالتحديد «ما هو غامض في المعارك»، يكثر التعداد لقول اضطراب التاريخ، ولكن في ما بعد، ستجيء الصيغة التي توثق وتعيد التقاط معنى الحدث فتكرّسه بواسطة التطابق والتضاد في كتابة معبأة باليقين، لا تشطيب فيها: «كان غياب الرجل العظيم ضرورياً من أجل ظهور القرن العظيم» (المجلد الأول، ص 445). ولنعطِ أخيراً مثالاً آخر يجعلنا نخرج من حلقة السياسة. هو وصف لباركيلفيدرو (Barkilphedro) وهو كائن مجبول بالحقد. في منتصف الفصل تقريباً، تقطع جملة صغيرة توالي الفقرات وتتوقف عندها العين: «الأذى هو اللذة»[58]. ثمة فكر صوتي عند هوغو ينتقل إلى نثره كما إلى شعره. «ليعلم الجميع أن الكلمة كائن حيّ»[59]. على عكس العذاب الناتج عن طقطقة الكلمات الأساسية، يستسلم الكاتب الآن بكل ثقة إلى اقتراحات الألفاظ، لأن هذه

(57) Hugo, *William Shakespeare*, p. 330.

(58) Hugo, *L'homme qui rit*, p. 270.

(59) «Suite,» Hugo, *Les contemplations*, p. 500.

الأخيرة لم تعد صادرة عن مجموعة معينة، ولم تعد كلمات خطاب اجتماعي، بل هي كلمات متفلتة وحرّة.

تقف الرواية الهوغولية على تقاطع الخطابات. تصغي إلى الكلام، تسمع فيه (وتكتشف فيه) الحقائق. ينفتح النثر أمام الجدال الديمقراطي ليكون نموذجه الحياة البرلمانية المتولدة عن الثورة الفرنسية: «وبعد أن خضع كل شيء للدفاع والنقاش والتفحّص والتفتيش والتعميق والقول والمعارضة ما الذي خرج من الصدمة؟ إنها الشرارة على الدوام؛ ما الذي خرج من الغمامة؟ إنه الوضوح على الدوام»[60]. هذا الفحص الدقيق واجب وهذه السلسلة من المرافعات الفصيحة أيضاً، إلى أن يلتقي النص بعثرة. حينئذ، تتبنى الكتابة إيقاعاً آخر. وتحل فصاحة الإطالة محل فصاحة البرق السريع. بعد الأدب المستعرض حسب تقاليد القرن الثامن عشر، تجيء تقطعات المعنى. وتخلي كتابة المفكر المكان أمام كتابة تأملية. نثر من هنا وهناك، نثر السائر على الدرب.

---

(60) Victor Hugo, *Napoléon le petit* (1852), p. 89.

الخاتمة

علم اللغة الروائي

قال في نفسه: «آه! يا إلهي! من يظنونني؟ هل يعتقدون أنّني لا أفهم ماذا يعني التكلُّم؟

ستاندال، **الأحمر والأسود**.

أصغت المرأة البسيطة إلى ما كانوا لا يقولونه.

فكتور هوغو، **هان الإيسلندي** *Han d'Islande*

تتملص الحقيقة ويصعب النطق بها وتسميتها من حقيقة (varité بدل vérité) الأب فورشون إلى الحقيقة الحقيقية عند مارا. يجري الإعلان عنها ثم نراها. ومع هذا سرعان ما تفقد من بداهتها لتصير أكثر من ملتبسة: «وأخيراً، سحب هميلقار من صدره تمثالاً صغيراً بثلاثة رؤوس، أزرق مثل الياقوت، ووضعه أمامه. كان صورة عن الحقيقة وعبقرية كلامه ذاتها»[1]. سأل فروهنر (Froehner) الشديد الدقة فلوبير عن المكان الذي عثر فيه على هذه الحقيقة الموضوعة هنا أمام أعين الجميع. أما القارئ الأكثر دراية فكان سيتساءل على الأرجح عن سبب عدم رؤيتها مجدداً. هل نُسيت، أو ضاعت أو

(1) Gustave Flaubert, *Salammbô*, p. 179.

تحطمت؟ في نهاية رواية سارت على إيقاع أصوات اللغات المتنافرة، لا نرى سوى فراغ كبير بعد أن انهارت كل القيم في تلك الحضارة. لذا، فلننظر إليها جيداً، هذه الحقيقة التي يدافع عنها فلوبير: «في ما يتعلق بالكتاب المقدس، سأسمح لنفسي مرة أخرى سيدي بأن أدلّك على المجلد الثاني من ترجمة كاهن (Cahen)، ص 186، حيث ستقرأ ما يلي: «كانوا يحملون حول أعناقهم رسماً صغيراً من الأحجار الكريمة معلقاً بسلسلة من ذهب سمّوه الحقيقة. كانت النقاشات تفتتح حينما يضع الرئيس أمامه صورة الحقيقة.» إنه نصّ من ديودور (Diodore)، إليك نصاً آخر من إيليان (Elien): «كان رئيسهم وقاضيهم هو الأكبر سناً بينهم؛ وكانوا يحملون حول عنقهم رسماً من الياقوت. سمّوا هذا الرسم الحقيقة.» وهكذا سيدي، نجد أن «تلك الحقيقة هي ابتكار جميل من طرف الكاتب»[2]. يسخر فلوبير من السخرية دفاعاً عن هذه الحقيقة الزرقاء مثل الياقوت. لقد راح بعيداً في الكتاب المقدس، في ديودور وإيليان ليجلب هذا التمثال الصغير إلى هميلقار. ولكن بأي حال أتى به! من المؤكد أن لونه «الأزرق كالياقوت» يوحي بالثقة: يؤكد التفصيل المأخوذ من إيليان أصالته ويربطه بمسنداته التقليدية من شفافية وصفاء. في المقابل، لماذا الرؤوس الثلاثة التي يبدو أن ما من مصدر يتحدث عنها؟ ما هذه الحقيقة المسخ ذات الوجوه الثلاثة؟ هي ليست لغة على طريقة جانوس الذي يفصل وجهه المزدوج بوضوح بين الحرب والسلم، بين الحق والباطل. هنا لدينا طرف **ثالث**. الحق والباطل وماذا؟ ما هو غير قابل للقول ربما. وفي أي حال، ليست الحقيقة أحادية المعنى، بل متعددة الرؤوس مثل ثعبان هيدرا الذي لن ننتهي منه أبداً. لكل لغة من اللغات حصتها. وما من واحد من الوجوه

(2) Gustave Flaubert, Lettre à Guillaume Froehner, 21 janvier 1863.

الثلاثة أكثر صحة من الآخر. لا شك في أن الثلاثة معاً صحيحون؟ ولكن في أي زاوية أقف حتى أراهم جميعهم بنظرة واحدة؟ لن أستطيع أن أرى أبداً إلا جهتين للأمور على الأكثر، وجهين من الوجوه الثلاثة. الحقيقة غير قابلة «للمواجهة». في ظل الوجه الثالث يتلاشى وهم حقيقة ذات لون واحد، يمكن تمييزها على خلفية الخطأ أو الزيف. لسنا هنا أمام قناع القصيدة البودليرية الذي لايزال بإمكاننا إسقاطه: كان يكفي أن ندور حول التمثال حتى نكتشف حقيقة «المسخ ذي الرأسين» وكان بوسع الشاعر آنذاك أن يشرح بوضوح معنى هذه الاستعارة الفظيعة مستعملاً زمن المستقبل المعبر عن الحقيقة المطلقة القيمة(3). بيد أنه هنا ما من سبيل للاستدارة حول التمثال، لا يتم تأمل هذه الوجوه غير المتمايزة إلا من بعيد، ولا يرى فيها سوى اللون الأزرق. يعترض الوجه الثالث على مانوية اللغات الدغمائية وعلى منطق الأفكار المصفّاة الثنائي. ألا تكون صورة الحقيقة برؤوسها الثلاثة التي تشكل رمزاً غامضاً، مجرد استعارة للسخرية؟ ولكنها سخرية على طريقة فلوبير. فهذا الساخر الذي يجلس على مقعد ثالث ليقطع خلوة إيمّا برودولف، أو يساوي الخطاب الغرامي بالخطاب السياسي، فيضع الأول في الطابق الأول من مبنى البلدية، ويضع الثاني في ساحة البلدة ويسمعنا في كل خطاب أصواتاً مصدوعة، لا يشبه سلفه فولتير. فالسخرية الفولتيرية تعتمد الضجملة إذ ترتسم الحقيقة في المقلب الآخر من المنطوقة. بينما سخرية فلوبير تفرغ الجملة من قيمة الحق التي تحتوي عليها. لا يكفي أن نقلب الدلائل حتى نقيم اليقين، فأي أفق توافق قد اختفى.

كان دانتون قد سأل عن «الحقيقة، الحقيقة المرّة». وأجاب مارا

---

(3) Charles Baudelaire, «Le masque,» dans: *Les fleurs du mal*, pp. 23-24.

متحدثاً عن الحقيقة، ولكن كل الحقيقة، الحقيقة الحقيقية؟ لتجيء شخصية هزلية وتستنج أن لكل واحد حقيقته المشوهة (varité). لا تعثر الحكاية على حقيقة التاريخ (وإذ أصبحنا حذرين من المطلقات، تخلينا عن البحث عنها) ولكنها تقول حقيقة اللغة. وبما أن رواية فقه اللغة لا تملك أن تقترح كلمات نهائية، نراها تعود إلى مبدأ الكلمات وتعرض اللغة من دون أن تفكّر بها على طريقة الفيلسوف أو علوم اللغة (البلاغة، النحو، الدلالة، التأريخ أو المقارنة). وبعيداً عن التوجهات المنهجية، تزرع الرواية الفكر هنا وهناك، على غرار ما قاله هوغو، فيكون كامناً ومدعاةً للتأمل (عدم اكتماله هو قوته، إنه الفكر الذي يدفع إلى التفكير). لا تصنع رواية فقه اللغة المفاهيم، بل تحكي اللغة. كان كَنْت (Kant) قد أعطى لهذا التفلسف غير النظري اسماً في (*troisième Critique*) النقد **الثالث**، في الفقرة 49 من «تحليل السامي»، وهو الفكرة الجمالية: «[...] أقصد بالفكرة الجمالية هذا التمثل الذي يقوم به الخيال، والذي يجعلنا نفكر كثيراً من دون أن تكون لدينا أي فكرة محدّدة، أي من دون أي مفهوم متصل بهذا التفكير، فلا تكون بالتالي أي لغة قادرة على التعبير عن الفكرة بالكامل وجعلها مفهومة»[(4)]. تتخطى الفكرة الجمالية المفاهيم وحدودها الفاصلة، بل هي تجمعها وتركّبها وتنقلها من مكانها وتعيد توجيه التفكير (لا تشكل الفكرة الجمالية مرحلة ما قبل المفهوم وحالة تقريبية بانتظار الأفضل، بل هي تسبق المفهوم إلى الأمام). هذا هو الصدق الروائي، الكذب الصادق. لعل هذا هو وجه التمثال **الثالث**؟ إلى جانب قناع الحقائق المزيفة الخدّاع بواسطة إساءة استعمال الكلمات، وإلى جانب المفهوم الذي يقول ما يستطيعه

---

(4) Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, collection Folio (Paris: Gallimard, 1992), p. 269.

وسط الكلمات الغامضة، ثمة فكرة جمالية تبتعد عن الممكن قوله. تحمل الحقيقة، إذاً، ثلاثة وجوه: الرأي، المفهوم والفكرة الجمالية.

(المهمة الوحيدة التي تبرر وجود الناقد أو دارس الأسلوب هي استخراج الفكرة الجمالية والإشارة إليها).

ليس فكر اللغة الروائي مجموعة من المنطوقات التي يمكن تجميعها كفقرات الوصف أو رسم الشخصيات. وليس سلسلة من التأكيدات ومجموعة من الأقوال المأثورة أو الاستطرادات التي يقوم بها الراوي (من المؤكد أن بلزاك قد يلفظ حِكَماً حول اللغة، ولكن هذه الأفكار السريعة لا تتخطى الرأي الشخصي). لا تعبّر الفكرة الجمالية عن ذاتها في داخل مضمون(5)، بل إن الشكل هو المفكّر. الفكرة الجمالية تعني أن الفكرة قد أصبحت محسوسة، قد رُدَّت إلى المحسوس فجُعِلت ظاهرة للعيان. ليست حكاية خرافية تنتهي بعبرة لأن الفكرة مصنوعة من مادة الحكاية ذاتها. في رواية فقه اللغة، يشكل الحوار هذا الشكل المفكِّر. لا يكتفي بجعل الحركة تتقدم أو بإظهار نفسية المتحاورين، ولكنه يتكلم عن الكلام. يتكلم عمّا يعنيه الكلام. تترجم قماشة الحوار بحد ذاتها مفهوماً للتواصل، مع ردوده المتباعدة طوعاً حتى تسمعنا فترات الصمت التي تعتري التبادل، ومع وصف اللغات ـ المحطات أيضاً، كلهجة الجسد تلك التي سيتحدث عنها غوفمان، ومع التعليق على علاقات المكان. يصبح الحوار هذا المجموع المركّب الذي يخلط المُقال وغير المُقال واللغات غير الكلامية وفعل القول. تفكك الكتابةُ التواصل. ولا تكتفي بإعادة إنتاج الكلام المُقال، بل هي تنظِّم قوله. يكشف المشهدُ الدرامي المشهدَ

(5) حيث يكون المفهوم لا حاجة إلى فكرة جمالية وإلى عمل جمالي، أو أن هذا الأخير يتدهور ليصبح استعارة ثقيلة وعملاً مكرساً لقضية.

الاجتماعي. من المؤكد أن بعض الحوارات تهدف إلى ما سبق أكثر من غيرها كالأحاديث في صالون المركيز دو لا مول ومشهد الأوبرا في **الأوهام المفقودة** ومشهد نادي الذكاء في **التربية العاطفية** واستقبالات دار ساكار (Saccard) في **تقطيع الفريسة**، والعشاء عند آل فردوران أو السهرة عند المركيز دو سان أوفرت (marquise de Saint-Euverte) لدى بروست. تملك كل رواية عظيمة من روايات فقه اللغة مشهداً أو مشاهد وَرَتواصلية (بروست يكثر منها في **البحث عن الزمن المفقود**) حيث يصير الحوار بمثابة تحليل للخطاب والتقاط التفاعلات الكلامية إلتقاطاً دلائلياً. فترشح عنها كفكرة جمالية، واحدة من أنثروبولوجيات اللغات(6).

تملك هذه الفكرة الجمالية علّة وجود تاريخية. يحمل الفكر الروائي تأريخية لأنه ينتج عن اتصاله بالتاريخ الذي يطالب به. تشكل المعرفة الموجودة في الرواية حاجة وتنبع من قلق. في فرنسا القرن التاسع عشر، في خضم تحوّل اجتماعي خلال هذه الحقبة السائرة على إيقاع الثورات السياسية والثورة الثقافية، وبينما يتكوّن المجتمع البورجوازي وتتبرعم فكرة الديمقراطية، وحين لا تعود الحقيقة تعرف أين هي بين الليبرالية والاشتراكيات، باختصار، في حين يبحث عالم جديد عن هويته، يعمل الكاتب من ناحيته على تخمين الكلمات القادرة على التعريف بهذه الهوية. فيصغي إلى الخطابات الموجودة والتي تردد الحوارات رجع صداها. يكون الإصغاء سياسياً في البداية، فهذا هو دافعه الظرفي، ويُنتج معرفة لغوية بعدها حين

---

(6) يحاول «التواصل الجديد» صياغتها على شكل مفاهيم ولكن بشكل جد تجريبي وجد روائي، فيعيد تركيب وضعيات كلام: وإذا كان غوفمان ينسج على الاستعارة المسرحية في ملاحظات الهامش، فهو يرجع إلى روائيين (لا يتعدى أي واحد منهم جيمس هذا لأن ثقافته الأدبية تنتمي إلى القرن العشرين)، ليكون كلامه بمثابة تحيّة من المفهوم إلى الفكرة الجمالية.

تتكشف فيه أنماط عمل اللغة من دون أن تتكثف المعرفة في نظرية. لم تكن المعرفة في الرواية هدفاً بحد ذاتها، هي موجودة فيها بالصدفة لتكون ثمرة كائن في العالم وفي أغلب الأحيان ثمرة ضيق في الكلمات.

من هنا أيضاً هذا الشعور الحي جداً بالانتماء إلى عصر كلام جديد. تترافق القطيعة السياسية مع النظام القديم مع قناعة بوجود قطيعة لغوية. يتمثل القرن التاسع عشر اللغة الكلاسيكية في علاقة حنين أو تجادل: فالبعض يعتبرها لغة واضحة ومنهجية تحمل الفكر والمعرفة ولغة اجتماعية من أجل المتعة، بينما يعتبرها البعض الآخر لغة مقيِّدة، مثبّتة وجامدة تتعارض مع الحرية السعيدة السابقة التي تمتع بها كورنايّ الشاب من قبل أن يصبح، كما في الرؤية الهوغولية، شهيد الكلاسيكية. من السهل أن نضيف إلى هذه اللوحة الخالية من الفويرقات أفكاراً عن اللغة كانت أقل هدوءاً في العصر الكلاسيكي، هي أفكار الأخلاقيين مثلاً الذين يفضحون ذرائع الكلمات. يضع لاروشفوكو (La Rochefoucault) في فاتحة **أفكار أو أقوال وحكم أخلاقية** (*Réflexions ou Sentences et Maximes morales*)، جملة تحكي عن خبث اللغة والسلوك وتقول: «ليست فضائلنا في أغلب الأحيان سوى عيوب متنكِّرة.» يكرّس لابروييار (La Bruyère) قسماً من **الطبائع** (*Les Caractères*) لتعداد مبادئ فن المحادثة، ولكنها نظرية تنقصها الممارسة، وهذه المبادئ محاطة برسوم لشخصيات مناقضة لها، كما جيتون الذي يتكلم بلغة غير محترمة: «يتكلم بثقة ويجبر من يحدثه على تكرار ما يقوله من دون أن يستمتع بما يقوله له. [...] يقطع الحديث على الآخرين ويصحح أقوالهم. لا أحد يقطع عليه حديثه والكل يصغي إليه طالما أنه يريد الكلام؛

الجميع يوافقه الرأي ويصدق الأخبار التي يكرّرها»[7]. يكرر مونتالت (Montalte) في **من المقاطعات** (*Les Provinciales*) على طول رسائله، دهشته الشديدة أمام استعمال اللغة الخبيث. بيد أن الأخلاقي يظل واثقاً مما يقوله هو. فهو يعمل على تقويم اللغة. تستبعد الكتابة الكلام الكاذب وتشير إليه بالقول إنه رطانة وبربرة. لقد وضع القلق وجرى تحليله بعيداً عن المنطوقة. فتمثال الحقيقة لا يحمل سوى رأسين، الرأس الجيد والرأس السيء.

في حقبة الأنوار، لا يبدو فكر كونديّاك حول اللغة بالتفاؤل الذي سيُنظر إليه فيه خلال القرن التاسع عشر. لقد قال كونديّاك أن اللغات طرائق تقودنا وتضيّعنا: «تبني معارفنا وأفكارنا وأحكامنا المسبقة: بكلمة واحدة، هي تعمل في هذا المجال كل الخير وكل الشر»[8]. وإذا كانت اللغات تحمل ثغرة الدلائل الملتبسة، بيد أن مستعملي اللغات يتحملون أيضاً مسؤولية، كما ينذر كونديّاك تلميذه الأمير، و«ملك الأغبياء» المقبل، طبقاً لملاحظة موسكا: «إذا بلغت اللغة درجة عالية من الكمال وكانت ملائمة للقيام بالتحليلات، ولم ترجع بالفائدة ذاتها إلى جميع العقول، فهذا لأننا لا نعرف جيداً لغتنا. نحن نتعلم الكلمات قبل أن نتعلم الأفكار؛ والعقل الذي لا يأتي إلا بعد الذاكرة، لا يستند دائماً بعناية كافية إلى الأفكار التي أسندت إليها إشارات»[9]. بيد أن موقفاً واضح الرؤية يظل موجوداً،

---

(7) Jean de La Bruyère, *Les caractères*, pp. 141-142.

(8) Etienne Bonnot de Condillac, *La logique ou les premiers développements de l'art de penser*, t. 2, p. 400.

(9) Etienne Bonnot de Condillac, *Cours d'études pour l'instruction du prince de Parme: De l'art de penser*, dans: *Oeuvres philosphiques* (Paris: PUF, 1947), t. 1, p. 734.

هو فكرة قابلة للاكتمال وتعد بتوسع مستمر في إمبراطورية الحقيقة بفضل لغة وعقول تزداد منهجية أكثر فأكثر.

لا يفقد العصر الكلاسيكي الأمل باللغة أبداً. فأبطال ديديرو الثرثارون يمرّون بلحظات شك عرضية وتستمر الحكاية. يطلب سيّد جاك منه أن يقول الشيء كما هو، ويجيبه جاك: «ليس هذا بالأمر السهل. ألا يملك الواحد منا طبعه وميله وذوقه وأهواءه التي تحمله على المبالغة أو التلطيف؟ قل الشيء كما هو!.. قد لا يحصل هذا مرتين في يوم واحد في مدينة كبرى. وهل من يصغي إليك يحمل استعدادات أفضل ممن يتكلم؟ كلا. هذا يعني أن أحداً لا يسمَع كما نتكلم أكثر من مرتين في يوم واحد في أي مدينة كبرى»[10]. قد يحصل سوء تفاهم أو سوء فهم بين جاك وسيّده، ولكننا لسنا في حالة لاتواصل. وحده ألم في الحنجرة يمكنه أن يُسكت جاك، بيد أن كتابة ديديرو المملوءة بالحماسة تحمل القلق بعيداً. لا تختلط الكتابة بالكلام. يكفي أن تشير الشخصيات إلى سوء استعمال الكلمات وتقول إنها لم تقع فريسة له، وأن هذا لا يؤثر في حرية تفكيرها: «حين أقول عائباً، فهذا من أجل أن أتكلّم لغتكم، لأننا لو شرحنا الأمور لبعضنا بعضاً، قد يكون ما تسمونه عيباً هو ذاته ما أسميه فضيلة، وما تسمونه فضيلة هو ذاته ما أسميه عيباً»[11]. الكلمات الغامضة تنخر اللغة الواضحة، ولكنها تحفّز الفكر: هي متهمة ولكنها تشهد للمفارقة على خطاب الحقيقة. فالتفكير يعني إعادة التعريف.

---

(10) Denis Diderot, *Jacques le fataliste*, dans: *Oeuvres romanesques*, p. 544.

(11) Denis Diderot, *Le neveu de Rameau*, dans: *Oeuvres romanesques*, p. 449.

علماً أن اللحظة التي سيتواجه فيها لاهارب وروبسبيير صارت قريبة.

يشير القرن الثامن عشر إلى مرض الكلمات بينما القرن التاسع عشر يعيشه. يتجمع القلق الذي كان متقطعاً حتى ذلك الحين، لحظة تبدو اللغات المتنازعة كمرايا مشوّهة للتاريخ. يجد الكاتب نفسه في صراع مع ديون الكلمات وهذا ينعكس جلياً حتى في الاستعمال الأكثر يومية وفي اللغة الأكثر تفاهة: نعرف، كحالة قصوى، عذاب فلوبير أمام الكلمات الأشد بساطة. نستطيع أن نتكلم عن قطيعة بهذا المعنى، وقد أعطيها بكل قناعة أصلاً رمزياً هو ديستوت دو تراسي. يبدو هذا المؤدلج مكمّلاً علم النحو العام بينما هو يمارس منوعات حول مواضيع كونديّاكية، كما في هذه السطور حيث نتعرف، تحت شكل طرس، على فقرة سبق وذكرناها من **المنطق**: «مهما كانت فوائد الدلائل كبيرة، يجب أن نعترف بأن لديها مساوئ؛ وإذا كنا ندين إليها بكل التقدّم الذي أحرزه ذكاؤنا تقريباً، فإني أظنها أيضاً سبب كل الأخطاء التي وقع فيها تقريباً»[12]. لا يكفي أننا نتلقى اللغة جاهزة مع ما تحمله من غموض، فنحن نوظف في الدلائل اللغوية أفكاراً مختلفة بحسب الأشخاص، ويضيف ديستوت دو تراسي، لكني أصطدم أنا أيضاً بهذه المشكلة فلغتي تتغيّر معي حتى أن فكري يصبح ملتبساً عليّ. فلا أعود أعرف ما قلته ولا أعود أفهم اللغة. وهكذا أُطيحَ بموقف الأخلاقي المسيطر أو فيلسوف الأنوار وانكسر التمثال ذو الرأسين. يعيش ضمير المتكلم هشاشة اللغة، ويلتقي دو تراسي، وبشكل شديد الدرامية، بتعدد الأصوات في الدليل اللغوي، بعد أن عمل على التخلص منه. ستحمل اللغة على الدوام شيئاً من التقريبية. وإذ يؤمن دو تراسي بعلم النحو تراه يدق مع هذا ناقوس الخطر، فبرج بابل يلقي بظلاله على خطابه: «[...] حين نفكر، حقيقة وبكل صرامة القول ومن دون أن ندري، أن كل واحد منا

(12) Antoine Destutt de Tracy, *Eléments d'idéologie*, t. 1, p. 323.

يمتلك لغة مختلفة، وأننا جميعنا نغير لغتنا في كل لحظة، وأننا نفكر بهذه اللغات المتحركة إلى هذه الدرجة، هل يحق لنا أن ندهش إن كنا لا نفهم أنفسنا، ولا كنا بالتالي في كثير من الأحيان من رأي الآخرين، ولا من الرأي الذي كان رأينا»[13]؟ لا تنجم حركية اللغة هذه[14] فقط عن أن تفكيري خلال مسيرته، سينظر إلى متاهاته السابقة على أنها سذاجة كبيرة (فهذا أفضل ما يكون وأعظم مواساة)، ولكنها تردّنا أيضاً وبشكل أكثر عمقاً إلى الإدراك القائل بأنني لن أعرف معنى ما أردت قوله، وأن لغتي محكوم عليها بأن تصير لغة غريبة عليّ، وأن الآخرين قد يفهمون ما لم أعد أتصوّره بنفسي بالكامل. فقد كتب لكلامي ألاّ يعود إليّ. يتخطى هذا النوع من القلق حول اللغات تفكير القرن الثامن عشر حول سوء استعمال الكلمات. لقد أصبح انعدام الكمال جزءاً من اللغة ومرتبطاً بممارستها. الكلمات متغيّرة، فأين هي تلك «الواحات حيث يرتاح الفكر» التي يتحدث عنها دو تراسي في مكان آخر؟ يكتشف المؤدلج عالم الحفاف المعنوي المعمّم الذي يمنع الكلمات من التعيين. ويبلغ علم النحو هذا الشك. ديستوت دو تراسي هو أول مفكّر بالكلام الفاشل. إنه هذا الاضطراب الذي جعل أنثروبولوجيا اللغات الروائية ممكنة. وفي النهاية، تَحقَّق مكسب هو وجه التمثال الصغير الثالث. بينما يأسف الفيلسوف على سيولة المفاهيم، تشق الفكرة الجمالية طريقها. صار الروائي يشرح لأنه لم يعد يفهم.

(13) المصدر نفسه، ص 386.

(14) اللغات (des langages) تسجل الكلمة جمع اللغة الداخلي.

الثبت التعريفي

إدماج في الحكاية (homodiégétisation): مفهوم يتعلق بموقع الراوي في الحكاية التي يرويها، فحين ينتمي إليها بوصفه واحداً من شخصياتها يكون مدمجاً في الحكاية؛ وحين لا ينتمي إليها، يرويها ولكنه يظل خارجها (hétérodiégétisation).

أرغة (argot): لهجة اجتماعية تقتصر على المعجم وتكون ذات طابع طفيلي لأنها ترافق المعجم الموجود، ولكنها تحمل قيمة شعورية مختلفة. تستعملها فئة محددة من المجتمع تود أن تميّز نفسها من الفئات الأخرى، فلا يفهمها إلا من يعرفها أو من ينتمي إلى الفئة المعنية بها. وقد كانت الأرغة في البداية لهجة اللصوص والخارجين عن القانون وقطاع الطرق، ثمّ طوّرت بعض المهن أو بعض الجماعات أرغتها.

أسلوب مباشر مرسل (style indirect libre): ينقل، على غرار الأسلوب المباشر، كلمات أو أفكار شخص ليس هو المتكلم، ولكن من دون أي تغيير في نظام النطق. فهو لا يستعمل المزدوجين، ولا فعل القول، ويلغي كل علامات الأسلوب المباشر، ويصير زمن الأفعال مطابقاً للزمن المستخدم في الأسلوب غير المباشر، لذا يصعب التعرف إليه وتمييز كلام الناقل عن كلام المنقول عنه.

بلاغة (rhétorique): حسب التعريف الذي أورده المنظرون اليونانيون القدماء، هي العلم الذي يعنى بفن ممارسة الكلام العلني أمام جمهور متردد و/ أو معارض بهدف كسب تأييده. ظل علم البلاغة يشكل جزءاً أساسياً من التعليم حتى بداية القرن العشرين في فرنسا حين ألغي من البرامج الرسمية. وفي النصف الثاني من القرن العشرين، أعاد شارل بيرلمان (Charles Perelman) إحياءه وصارت أدواته جزءاً أساسياً من أدوات تحليل الخطاب من دون أن تحمل بالتحديد اسم علم البلاغة / rhétorique.

تفاعل كلامي (interaction verbale): تؤكد مقولة لميخائيل باختين أن التفاعل الكلامي هو الواقع الأساسي في اللغة، والمعنى أن اللغة في استخداماتها «الطبيعية» تحتم التبادل، بما يعنيه ذلك تأثيراً متبادلاً ومستمراً على سلوكيات كل الأفراد المنخرطين في هذا التبادل الكلامي، فالكلام تبادل وهو أيضاً تبدُّل خلال التبادل.

تناص (intertexte): أدخلت جوليا كريستيفا مفهوم «التناصية» (intertextualité) في العام 1969 لدراسة الأدب، وشددت من خلاله على أن «إنتاجية» الكتابة الأدبية تعيد توزيع نصوص سابقة في النصّ المنتج. لذا، وجب التفكير بالنصّ على أنه «تناص». ونسج رولان بارت على هذا المفهوم بقوله أن كل نص هو تناص لأنه يحمل في داخله نصوصاً أخرى على مستويات متنوعة.

حفاف/ تعيين (connotation/ dénotation): الحفاف أو المعنى الحاف، هو مجموعة من المعاني الثانوية التي تبرز عند استخدام الدليل اللغوي وهي تضاف إلى المعنى المفهومي الأساسي والثابت والذي يجمع عليه الناطقون باللغة المعنية، والذي يشكل التعيين أو المعنى العيني.

حوارية (dialogisme): مفهوم صدر عن حلقة ميخائيل باختين يتصل بالعلاقات التي تقيمها أي منطوقة مع المنطوقات التي أنتجت سابقاً، والتي ستنتج لاحقاً عن المرسل إليهم. بيد أن المصطلح قد حمل في ما بعد معانيَ كثيرة، حسب الأوجه المختلفة التي فهمها باحثون آخرون وتعاملوا معه بها.

رطانة (jargon): اعتبرت الرطانة في البداية شكلاً من أشكال الأرغة التي تستخدمها مجموعة هامشية تود ألا يفهمها من لا ينتمي إليها، ثم صارت تستخدم للإشارة إلى لغة تعتبر مشوهة أو غير صحيحة أو غير مفهومة، فيقال رطانة التلميذ الكسول أو رطانة الفيلسوف.

رواية إباحية (roman libertin): هي شكل من أشكال التحرر الفكري ينحرف ليصير انحلالاً أخلاقياً وسعياً محموماً وأنانياً وراء المتعة. تعطي هذه الرواية صورة عن الحياة الاجتماعية تجعلها تبدو بمثابة لعبة قد يستغفل فيها المرء ما لم يكن عالماً بأحابيلها. أما المرأة فتصوّر على شكل فريسة لابدّ لها أن تقع في شباك الصياد. على عكس الرواية الخلاعية، تظل الرواية الإباحية محتفظة بلغة راقية يغلب عليها التلميح لا التصريح.

رواية تاريخية (roman historique): رواية تستخدم أحداث التاريخ وشخصياته خلفية لها وتُمزج معها أحداث وشخصيات من صنع الخيال. تحاول هذه الرواية أن تبدو مطابقة للواقع وعامة ما يستعين الكاتب لوضعها بكمّ كبير من المراجع التاريخية.

رواية تراسلية (roman épistolaire): جنس أدبي تتألف فيه الرواية من مجموعة مراسلات بين شخصياتها التي تصير كل واحدة بدورها راوية للأحداث الدائرة في الحكاية. ولد هذا الجنس الروائي في القرن السابع عشر، وظل مرغوباً فيه بشدة حتى القرن الثامن

عشر. وفي القرن الحادي والعشرين تولّدت منه تنويعة هي رواية البريد الإلكتروني.

رواية التشرد (roman picaresque): هي نقيض رواية الفروسية، بطلها مغامر من أصول وضيعة يحكي قصته وتقلباته بواقعية وأحياناً بحس من الفكاهة من دون أن يدعي الضمير أو الأخلاقية. ويشكل هذا البطل في الحقيقة نموذجاً مضاداً للبطل التقليدي، ويكون عادة مدفوعاً بالجوع والفقر فيسعى إلى الوصول بشتى السبل والحيل في مجتمع لا يوفر له سوى مكانة هامشية.

رواية التكوين (roman de formation/ apprentissage): يدور موضوعها الرئيس حول مرافقة البطل طيلة سنوات تكوينه واكتشافه الحياة من فترة شبابه وحتى يبلغ سن الرجولة والنضج. كثيراً ما تصف بطلاً ساذجاً وبريئاً خلال رحلة اكتشافه الحب والكراهية والمرض والموت، فيكتسب منها دروساً تساعده على النضج.

رواية ريفية (roman rustique): تصف حياة الفلاحين والمناطق الريفية وتقدّم عنها صورة تسعى إلى أن تفيها حقها بها. تواجه هذه الرواية مشكلة أساسية على مستوى اللغة المكتوبة التي، إذا ما أرادت أن تحاكي لغة الفلاحين صارت غير مفهومة. لذا فهي تلجأ إلى نوع من «ترجمة» خفية مع الإبقاء على طابع الكلام الفلاحي.

رواية العادات (roman de mœurs): تدرس طريقة حياة وعادات وتقاليد مجتمع معيّن أو مجموعة اجتماعية أو أيضاً حقبة زمنية معينة.

رواية فقه اللغة (roman philologique): هي رواية مبنية حول فكرة تتعلق باللغة. وتتصل هذه الفكرة الروائية بشكل وثيق بالمخيال اللغوي الخاص بكل كاتب أو روائي ليجيء صوغها معبّراً عن هذا المخيال في علاقته مع تطور اللغة واستعمالاتها الاجتماعية.

رواية قضية (roman à thèse): رواية تحمل رسالة سياسية أو اجتماعية تركز على قضية أو مسألة مبرزة الظلم الواقع على ضحاياها وقد تقدّم أيضاً الحل الذي تراه مناسباً لها.

رواية نهر (roman fleuve): رواية مؤلّفة من عدد كبير من المجلدات، كثيراً ما يفوق العشرة مجلدات، تدور حكاياتها حول الشخصيات ذاتها وتشكل تعليقاً على مجتمع ما أو على حقبة تاريخية معينة.

عمل إنجازي (acte performatif): عمل كلام، أو منطوقة، يحقق، في شروط وظروف معينة، العمل المسمّى بمجرّد النطق به، كقولك: «أعد بكذا»، فأنت لست بحاجة إلى أكثر من هذا القول حتّى تحقق فعل الوعد.

فصاحة (éloquence): مجموع قواعد البلاغة الخطابية التي تتحكم ببناء الخطاب.

لغة خاصة (idiome): لغة خاصة تتكلم بها مجموعة معينة، تُدرس في خصوصيتها بالنظر إلى اللهجة أو اللغة التي ترتبط بها.

لغة فردية (idiolecte): مجموع المنطوقات التي ينتجها شخص واحد وبالأخص الثوابت اللغوية التي تقف وراءها، والتي ينظر إليها بوصفها لغات أو أنظمة خاصة، فتكون اللغة الفردية مجمل استخدامات اللغة التي يقوم بها فرد معيّن في زمن محدد (أي أسلوبه).

محاكاة (mimésis): يقال إن الفن يحاكي الواقع حين يمثّله فنياً. والمحاكاة في الأدب تعمل على تمثيل الواقع عبر حوادث الحكاية ولغة الخطاب في الكلام.

مداولة (délibération): جنس من أجناس البلاغة الخطابية التفاعلية وهي عبارة عن نقاش يهدف إلى الوصول إلى قرار بشأن موضوع ما.

مضمر/ واضح (implicite/explicite): يحتوي السياق التواصلي في كثير من الأحيان على مضمون مضمر، خفي، يضاف إلى المضمون الواضح أو حتى يتغلب عليه مرات، كالقول وأنت على مائدة الطعام: «هل الملح بجانبك؟» والمقصود: «أعطني الملح» وليس الاستعلام عن مكان الملح.

وَرَلساني/ وَرَتواصلي (métalinguistique/ métacommunicationnel): اعتبر باتسون (G. Bateson) في الخمسينيات من القرن العشرين أن الكلام يحمل مستويات عديدة من التجريد، فحين تكون اللغة هي موضوع الكلام، يكون الكلام وَرَلسانياً، كالقول مثلاً «كلمة كذا. تعني»؛ وحين تكون العلاقة بين المتكلمين هي موضوع الكلام، يكون الكلام وَرَتواصلياً، كالقول مثلاً «إني أقول كذا. بدافع من صداقة».